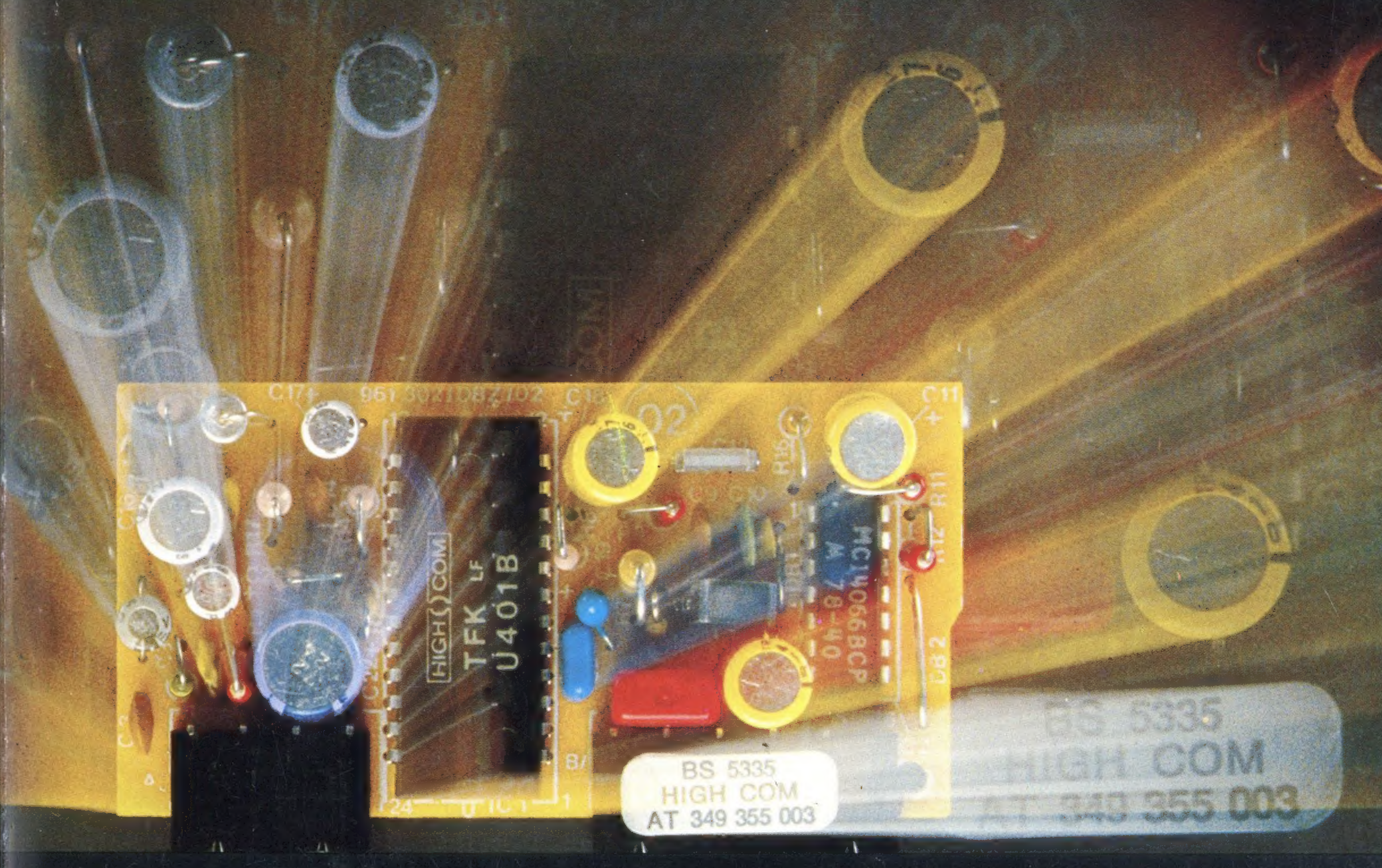
P 5455 E

HiFi Stereophonie

4 April 1979

Musik – Musikwiedergabe



Test

Telefunken HIGH COM
Aiwa AT-9700 E
Aiwa AA-8700 E
Visonik VST 1000
Visonik VSA 1000
Fisher STE 1200
Fisher STE 1150
Fisher STE 1110
Isophon HPS 140
Isophon HPS 90
Sony SS-G 1
Thorens HP 380
Visonik Expuls 1

Vorbarocke Musik

Alte Musik und Popmusik

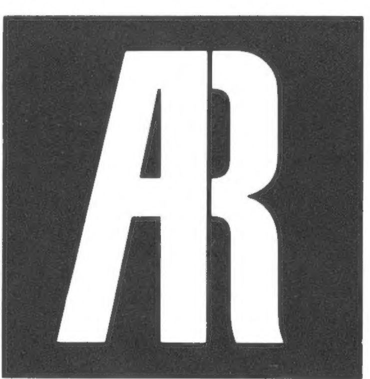
6,- DM / 6,- sfr / 56,- öS

test

STIFTUNG WARENTEST

test-Qualitätsurteil

Boxen AR 18 Acoustic Research:



1 x sehr gut
3 x gut

Heft Nr. 7 Juli 1978

AR-Lautsprecherboxen erhalten Sie in:

Aachen
Heiliger & Kleutgens
Schützenstraße 16

Ahlen
Fa. Blomberg
Lutkowstraße 111

Berlin
Radio Grawert
Karl-Marx-Straße 50

Bünde
Fa. Grotemeier
Bahnhofstraße 51

Busdorf
Radio Kühl
Kreuzstraße 8

Dortmund
Stereoland
Brauhausstraße

Düsseldorf
Funkhaus Evertz
Königsallee 63-65

Duisburg
HiFi Studio Hoffmann
Kasinostraße 10

Düren
Radio Sauvageot
Nidegger Straße 168-172

Euskirchen
Bielinsky
Wilhelmstraße 35-37

Flensburg
Fa. Schütte
Bahnhofstraße 76

Frankfurt
HiFi Studio Rentsch
Erlenstraße 9

Gelsenkirchen
Radio Richter
Bahnhofstraße 18

Göttingen
Musikhaus Hack
Kroner Straße 32-33

Gräfelfing
Pro-Markt
Industriestraße

Hamburg
Augustin Bild & Ton
Milchstraße 3-5

Just & Co.
Knorrestraße 5

Egon Kallensee
Eppendorfer Weg 266

E. G. Leckebusch
Große Burstah 3

Hamm
Alfred Grote
Rathenaustraße

Hannover
W. Heimann
Sedanstraße 45

Höxter
Fa. HAB Kawalleck
Corbiestraße 32

Kevelaer
Funkhaus Geraths
Markt 1-3

Kiel
Fa. Kensing
Schloßstraße 16

Köln
BMS-Studio
Bernd Mückenhausen
Bonner Straße 232

Rhein-Radio
Habsburger Ring

Krefeld
Funkhaus Camp
Ostwall 138

Laubach-Wetterfeld
Radio Pfarr
Gulrichspark 20

Lippstadt
HiFi Thek
Cappeltor 17

Lübeck
Albers KG
Hüxtstraße

Radio Ing. Böhme
Wahmstraße 85

Lünen
Radio Koch
Langestraße

Melle
Radio Wächter
Mühlenstraße 47

München
Elektro Zelko
Inh. Celkowicz
Dachauer Straße

Münster
Radio Mensing
Schmale Straße 9

Nürnberg
Audio Hifi
Marienstraße 3a

Osnabrück
Detronic GmbH
Krahnstraße

Rheda-Wiedenbrück
Reinhard Rhode
Schulte-Möntingstraße 18

Rheine
Radio Pohl
Elterstraße

Riesenbeck
Radio Struck
Schlesierstraße

Sonthofen
Bohnen & Hummel
Hirschstraße 1

Waldenbuch
Fa. Fröbe
Liebenaustraße 36

Wuppertal
Schuster & Ernst
Schöne Gasse 10

Radio Ginsberg
Karlstraße 56

EURPAC IMPORT GMBH · Hessenring 6a · 6082 Mörfelden
Telefon (06105) 3588 · Telex 4185734

Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

4–1979 18. Jahrgang

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Inhalt

Not macht erfinderisch – auch Repertoirenot. Vom Interpretenkult allein können die E-Abteilungen der Schallplattenproduzenten nicht leben, obwohl er einen sicheren Fundus garantiert, zieht man von „in memoriam" bis „a star is born" alles in Betracht, was dazugehört. Mit neuer Musik ist auf dem E-Sektor wenig (Geld) zu machen. Da hat sich die Erschließung der musikalischen Vergangenheit als einträglicher erwiesen: Auf die Barockwelle folgte die Renaissance der Renaissance sowie die Aufbereitung der musikalischen Schätze des Mittelalters in ihrer ganzen Vielfalt. Sind dies alles nur Früchte geschickter Manipulation, oder steckt mehr dahinter, z. B. zunehmendes Interesse für die Kulturgeschichte der europäischen Völker, Rückbesinnung auf die Tradition, Nostalgie oder auch nur schlichte Neugierde?
Wir wollten dieser Frage nachgehen und haben Ensembles, die sich der Pflege vorbarocker Musik widmen, neun Fragen vorgelegt. Sechs Ensembles waren so freundlich, die Fragen zu beantworten. Diesem Spektrum von Meinungen, Auffassungen und Motivationen setzen wir eine Analyse des Musikhistorikers Jürg Stenzl sozusagen zur Bewußtmachung der Problemstellung voran. Ein kurzes Fazit aus den Antworten der ausübenden Musiker zieht Peter Kiesewetter, der auch die Fragen formuliert hat.
Daß es innerhalb der Popmusik Strömungen gibt, die E-Musik, darunter auch alte Musik, als Inspirationsquelle, Themenfundus oder gar „Rohvorlage" benutzen, ist ein Sonderaspekt des Themas, den Wolfgang Sandner behandelt.

Über die Frankfurter Aufführung von Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten", inszeniert von Hans Neuenfels und dirigiert von Michael Gielen, deren triumphaler Erfolg zu einer Rehabilitierung des noch in den zwanziger Jahren so berühmten Komponisten führen könnte, berichtet Gerhard R. Koch. A propos Repertoirenot: Schreker hat nicht nur mehrere Opern komponiert, sondern auch zahlreiche Lieder, Chor- und Instrumentalwerke.

Im Technikteil des vorliegenden Heftes gibt es drei Schwerpunkte: Dem von Telefunken auf der hifi '78 vorgestellten Rauschverminderungssystem HIGH COM widmen wir einen ausführlichen, auf Messungen beruhenden Test; außerdem berichten wir über unsere Erfahrungen im Hörtest. In einem grundsätzlichen Beitrag wird die Wirkungsweise der verschiedenen Rauschverminderungssysteme erläutert.
Einen zweiten Schwerpunkt bilden die beiden Tests von zueinander passenden Empfängern und Verstärkern der Marken Aiwa und Visonik.
Dritter Schwerpunkt schließlich sind die Steckbrieftests von acht Lautsprecherboxen recht unterschiedlicher Größe und Bauart. Die Dreiwegmodelle STE 1200 und STE 1150 sowie die Zweiwegbox STE 1110 von Fisher sind hinsichtlich Volumen, Belastbarkeit und Preis so abgestuft, daß man von einer Familie sprechen kann. Von den beiden Isophon-Modellen HPS 140 und HPS 90 hat das kleinere am letzten psychometrischen Lautsprechertest (→ HiFi-Stereophonie 3/79) teilgenommen. Hier ist interessant zu erfahren, wie sich die HPS 140 zur HPS 90 verhält. Die Lautsprechereinheiten HP 380 von Thorens fallen hinsichtlich Bauprinzip und Gestaltung gänzlich aus dem Rahmen des Üblichen. Bei den Modellen SS-G 1 von Sony und Expuls 1 von Visonik handelt es sich um geschlossene Dreiwegstandboxen herkömmlicher Bauweise und mittlerer Abmessungen.

Karl Breh

Musik

Schallplatten

Technik

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, Karlsruhe

REDAKTION
Rolf Huber, Anne Reichert
Tel. 0721/165313

TECHNIK
Michael Thiele, Arndt Klingelnberg

LAYOUT
Robert Dreikluft

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien

Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Dietmar Polaczek, Frankfurt/Main
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf



VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braun'sche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str. 14/18, Postfach 1709, 75 Karlsruhe 1, Tel. 0721/165-1, Telex karlsruhe 07826904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992/757



ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger
Tel. 0721/165231
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 10 vom 1. 7. 1977

VERTRIEB
Erhard Albrecht

AUSLIEFERUNG
für Zeitschriftengroßhandel und Bahnhofsbuchhandel: Verlagsunion, Wiesbaden

ABONNEMENTSVERWALTUNG AUSLAND
Dänemark: Populaer Electronic, Greve Strandvej 42, DK-2670 Greve Strand, Forlaget Telepress A/S, Tel. (02) 908600

Niederlande: Muiderkring BV, Nijverheidswerf 17–21, Bussum

Österreich: Fachbuchcenter Erb, Amerlingstr. 1, A-1061 Wien 6

Schweden: Radex, Box 8013, S-25008 Helsingborg

Schweiz: Verlag Thali AG, CH-6285 Hitzkirch/Lu

ISSN 0018-1382

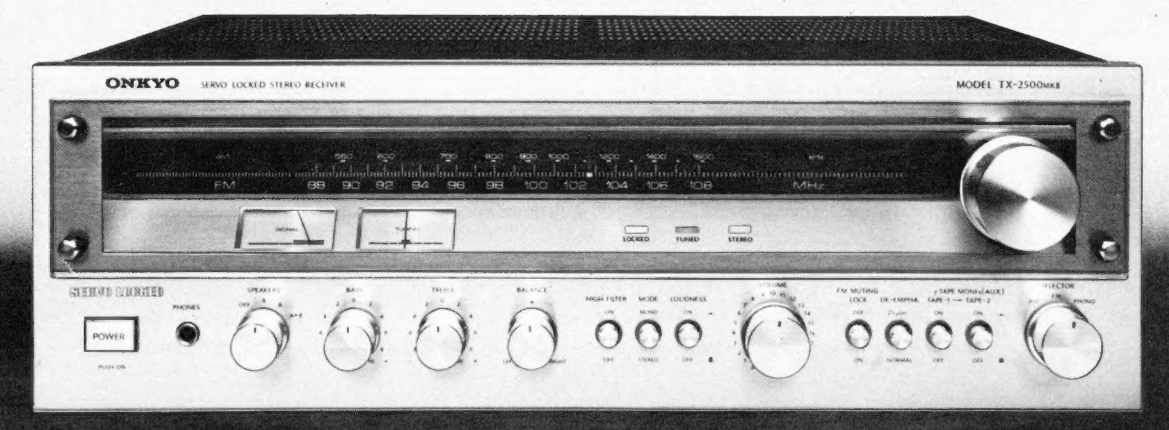
HiFi-Stereophonie erscheint monatlich. Einzelheft DM 6.– (Belgien Bfr. 115,– / Dänemark Dkr. 17,75 / Frankreich Ffr. 18,–/ Luxemburg Lfr. 107,–/Niederlande Hfl. 8,20/ Österreich ÖS 56,– / Schweden Skr. 15,– / Schweiz Sfr. 6,–), Jahresabonnement DM 60,– incl. Mehrwertsteuer, zuzügl. Porto. Kündigung 6 Wochen vor Abonnementsablauf, sonst Belieferung für ein weiteres Jahr. Im Handel vergriffene Hefte können beim Verlag bezogen werden.

Onkyo. Mittler zwischen Ohr und Wirklichkeit.

Denn Onkyo weiß, wie man HiFi-Technik zum Klingen bringt.

Dem Onkyo TX-2500 MK II haben wir's gegeben: Jetzt 2 x 70 Watt*!

*Statt 2 x 40 Watt



Onkyo TX-2500 MK II

Schon das erste Modell überzeugte: SERVO LOCKED für driftfreien UKW-Empfang, optimaler Bedienungs-Komfort durch ACCUTACT, funktionelles Design und: Attraktiver Preis!
Dennoch ruhten wir nicht auf unseren Lorbeeren aus. Wir haben Empfangsleistung und Design verbessert und die Ausgangs-Leistung von 2 x 40 Watt auf 2 x 70 W DIN erhöht.
Nur den Preis – den haben wir nicht erhöht!

2 x 70 W Sinus (DIN 45 500). UKW-Empfindlichkeit 1,6 µV DIN. 2 Tonband-Monitore mit Überspielmöglichkeit, Anschluß für zwei Lautsprecher-Paare.

SERVO LOCKED

Dieses System justiert die Sender-Feinabstimmung mit einer Frequenz-Genauigkeit von 0,1% ständig nach. Ergebnis: Optimale Kanaltrennung, minimaler Klirrfaktor, größter Rauschabstand.

ACCUTACT

Mit dieser Sensor-Technik braucht der Sender nur ungefähr von Hand eingestellt werden. Die Feinabstimmung besorgt der ACCUTACT-Regler automatisch selbst.


Mitglied des DHFI

AUDIO-Test
Heft 2/79

So urteilt AUDIO unter der Überschrift »Geisterstunde«:

Zu Servo Locked:
»In der Praxis bewährte sich diese Einstellhilfe des Onkyo TX-2500 MK II sehr gut; die Senderwahl wurde zum Kinderspiel.«

Zum Tuner:
»Besonders den Tunerteil des TX-2500 MK II konstruierten die Onkyo-Entwickler sehr bedienungsfreundlich. Der Aufwand ist in dieser Klasse keineswegs selbstverständlich.«
»Die Klangeigenschaften des Tunerteils können sich insgesamt sehen lassen: Die Wiedergabe ist sehr durchsichtig und auch ungewöhnlich breitbandig, . . .«

Zum Verstärker:
»Der Onkyo bestach durch eine ungemein offene und realistische Wiedergabe auch schwierigster Platten.«
»Selbst größere Dynamik-Sprünge ließen ihn nicht aus der Ruhe kommen, er bewältigt sie lässig. Es dürfte kaum eine Platte geben, die der TX-2500 MK II nicht meistern kann.«

Fazit:
»Die Anschaffung eines Onkyo-Receivers TX-2500 MK II ist eine Wertanlage – vorausgesetzt, man liegt bei der Wahl von Lautsprecher und Tonabnehmer-System genauso richtig wie beim Onkyo.«

ONKYO
Artistry in Sound

Onkyo-HiFi-Service HS 4

Industriestraße 18, 8034 Germering bei München.
Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich
☐ Informationsmaterial über die neuen Onkyo-Receiver
☐ Informationsmaterial über das Onkyo-HiFi-Gesamt-Programm
☐ Die Anschrift meines nächsten Onkyo-Repräsentanten

Die Lautsprecher-

Zwei dieser Boxen
40-Watt-HiFi-Anlage ein
Oder eine 300-W

Diese Box ist eine Aktiv-Box. Eine von 4 Grundig Aktiv-Boxen der 100- oder 150-Watt-Leistungsklasse in 3- und 4-Weg-Technik.

Diese Box ist eine 3-Weg-Box. Mit je einem Lautsprecher für Höhen, Mitten und Tiefen.

Diese Box ist aber nicht nur einfach eine Lautsprecher-Box. Sie hat zusätzlich eingebaute Verstärker. 3 an der Zahl. Für jedes Lautsprecher-System einen. Deshalb stehen die Wattzahlen – siehe oben – nicht für die Belastbarkeit, wie bei Boxen üblich, sondern für die Verstärkerleistung, also die ,,Ausgangsleistung" der Box.

Aber mehr noch: Diese Box hat auch direkt mit dem Verstärker verbundene elektronische Frequenzweichen, die dem Verstärker nur den Tonbereich zuführen, der für seinen Lautsprecher (Höhen, Mitten oder Tiefen) optimal ist.

Diese Box bringt die Verstärkerleistung voll und sauber, verzerrungs- und verfärbungsfrei zur Abstrahlung. Das macht dann den Klang aus, den jedermann blind von dem hochwertiger konventioneller Boxen unterscheiden kann.



Boxen der Zukunft.

machen aus einer e 200-Watt-HiFi-Anlage. att-HiFi-Anlage.

Grundig bietet zu den Aktiv-Boxen eine Reihe hochwertiger Spezial-Komponenten an. Vom Tuner-Vorverstärker bis zur 3-Weg-Kompaktanlage mit allen Programmquellen. Sie können aber Aktiv-Boxen auch an jede HiFi-Anlage anschließen. Und, je nach Leistungsklasse, aus einer 40-Watt-HiFi-Anlage eine 200- oder 300-Watt-Anlage machen. Oder noch mehr.

Lassen Sie sich von Ihrem Fachhändler beraten.

Das sagen professionelle HiFi-Tester über Grundig Aktiv-Boxen: Die Fachzeitschrift HiFi-Stereophonie in Nr. 1/79 über die Grundig Aktiv-Boxen 20, 30 und 40. Gesamturteil: Breitbandig, ausgewogen, weitgehend klangneutral, hinsichtlich des unverzerrt herstellbaren Pegels beachtlich leistungsfähig (115 dB Impulsspitzenpegel).

Sehr gute bis ausgezeichnete Preis-Qualität-Relation.



Die Sicherheit eines großen Namens.



GRUNDIG

Memorex
Eine neue For
neue Klangd



Die Entwicklung einer neuen Oxid-Formel hat die neue Memorex-Cassette möglich gemacht:
Durch die Verwendung hochenergiereicher Ferrit-Partikel, MRX 3 genannt,
erreicht die Memorex MRX 3 Cassette Aufnahme- und Wiedergabedaten, die sie klar
der internationalen Spitzenklasse zuweisen.

Auf Ihrem Cassettengerät bedeutet das eine größere dynamische Bandbreite und damit
noch transparentere Höhen und noch klarer definierte Bässe.

x MRX 3.
nel erschließt
imensionen.

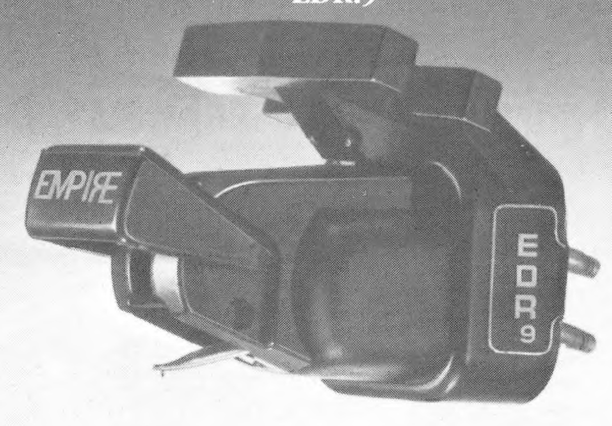


Die neue Memorex MRX 3 Cassette für alle Gerätetypen. Wiedergabe so kristallklar, daß Sie sich fragen:

Ist es live - oder ist es Memorex?

Memorex GmbH · Hahnstraße 41 · 6000 Frankfurt/Main

Das neue Tonabnehmersystem
EDR.9



Die Verbesserung der Wiedergabequalität ist erstaunlich.

Ihr Tonabnehmersystem ist das wichtigste Teil Ihrer ganzen Hi-Fi Anlage.

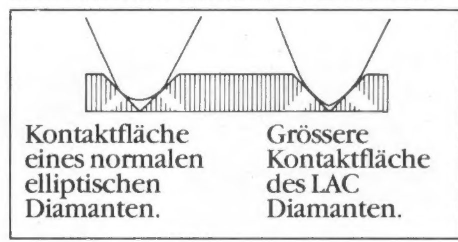
Dies ist die Stelle, wo die mechanischen Informationen aus der Tonspur in ein elektrisches Signal umgewandelt werden. Reproduziert Ihr Tonabnehmersystem diese Tonspur nicht einwandfrei, so können Sie auch keine naturgetreue Wiedergabe erwarten.

Beim Kauf Ihrer Hi-Fi Anlage war wahrscheinlich der Plattenspieler schon mit einem Tonabnehmersystem ausgerüstet.

Bestimmt wurde er von den Herstellern äusserst sorgfältig ausgewählt. Jedoch wurde er nicht von Ihnen gewählt.

Nun sollten Sie aber an den hervorragenden Entwicklungen teilhaben, die von EMPIRE in den letzten 2 Jahren getätigt wurden, insbesondere an den Entwicklungen, die ein Teil des neuen Tonabnehmersystem EDR.9 bilden.

So bietet die neue Form der Nadel LAC (large area of contact = grössere Kontaktfläche) eine noch nie dagewesene Abtastfähigkeit bei einem Druckindex (Pressure Index) von 0.9 der EIA Skala (daher das .9 im Namen). Dies ist gegenüber der bisherigen elliptischen Nadelverrundung eine 6-fache Verbesserung und 4fach besser als die meisten unserer fortschrittlichen Konkurrenzmodelle.

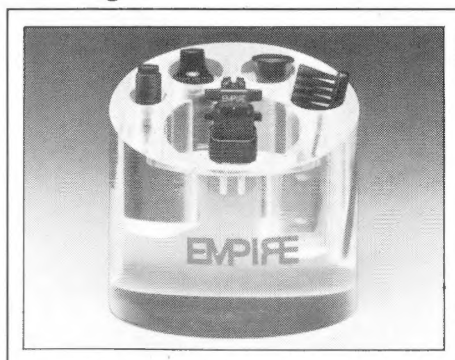


Ein geringer Auflagedruck bedeutet natürlich eine bessere Reproduktion der Musik und weniger Verschleiss von Diamantspitze und Schallplattenrille.

Ein weiterer, bedeutender technischer Fortschritt ist die Konstruktion der abgestimmten Nadel, die nahezu alle Resonanzeffekte verhindert.

Viele Tonabnehmersysteme auf dem Markt, darunter auch einige der sehr teuren, leiden unter Resonanzeffekten, weil der Tonabnehmer im Bereich der Resonanzfrequenzen eine grössere Amplitude bildet als diejenige der Tonspur. Dies ist schlecht für die Abtastspitze, schlecht für die Tonspur und natürlich sehr schlecht für die Qualität der Wiedergabe. Diese und andere technische Verbesserungen sind in unserer neuen Broschüre über die EDR.9 genau beschrieben. Fordern Sie ein Exemplar an – bei uns oder bei Ihrem Fachhändler.

Eine bedeutende Rolle in der Forschungsarbeit von EMPIRE spielt eine Hörergruppe von Experten, die ihre Meinung in jeder Phase der Entwicklung bekanntgibt. Unsere Hörergruppe fand die Leistung der EDR.9 „erstaunlich". Wir glauben, dass auch Sie dieser Meinung sein werden.



EDR.9 wird in einer sehr attraktiven Verkaufsverpackung geliefert, komplett mit Montage-Zubehör, Schraubenzieher, Reinigungsbürste und einer Flüssigkeit zum Reinigen der Nadelspitze.



Empire Scientific Corp Mannheimer Strasse 115 6000 Frankfurt Main 1 Telefon (0611) 235996 Telex 416452 hefra

Haste Töne?



Schicken Sie uns die originellsten und interessantesten Geräusche aus Ihrem Leben. Und gewinnen Sie im großen maxell-Wettbewerb!

maxell C90

Ihrer Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Fangen Sie auf Cassette Geräusche ein, die zum Schmunzeln, Lachen oder Nachdenken anregen. Und gewinnen Sie:

1. Preis — 1 Woche Japan, Luxus-Flugreise für zwei — mit allem Drum und Dran.
2. Preis — TEAC-Recorder A-800
3. Preis — harman/kardon Recorder hk 1500
und 500 schicke maxell-T-Shirts!

Teilnahmebedingungen:

Bitte nur Aufnahmen auf Cassette schicken. Die Cassette mit dem ausgefüllten, anhängenden Coupon wie abgebildet bekleben und bis zum 30. 6. 1979 (Poststempel) einsenden. Eine unabhängige Jury ermittelt unter den Einsendungen die Preisträger.
Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Coupon
Bitte auf Ihre Wettbewerbscassette kleben und senden an:

Maxell Werbedienst
c/o Kleindienst-Rieger
Walter-Kolb-Str. 9-11
6000 Frankfurt/Main

Geräusch/Thema
Vor- und Zuname
Straße
Adresse
Einsendetag

Anregungen, wie man es machen könnte, finden Sie farbig und originell im Aprilheft '79 von lui abgedruckt.



Keith Jarrett

Dieser Sony klingt wie ein Steinway D. Zum Beispiel.

Gute Tonabnehmer differenzieren zwischen einem Bechstein, Blüthner oder Bösendorfer. Um einen Steinway von einem Steinway zu unterscheiden, muß der Tonabnehmer virtuos sein.

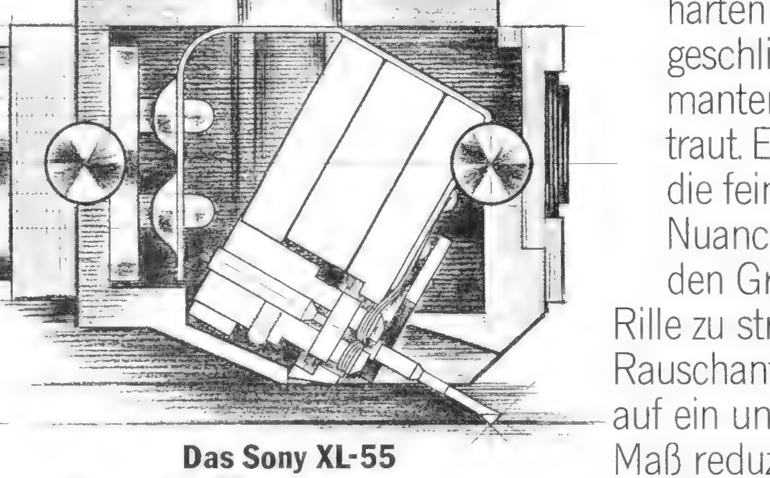
Sony hat ein System konstruiert, das jedes dieser Instrumente virtuos nachbildet – den neuen Moving Coil-Abtaster XL-55. Weil es ein dynamischer Tonabnehmer ist, bewegt der Nadelträger nicht einen Magneten mit samt seinem Streufeld, sondern winzige Spulen im konstanten Magnetfeld eines starken Dauermagneten. Die Induktion der Signalspannung ist deshalb noch genau.

Wir fertigen den Nadelträger aus einem Spezialmetall und überziehen ihn mit Carbonfiber, damit er leicht und zugleich extrem fest ist. Das ermöglicht eine kurze „Anstiegszeit" beim Einschwingvorgang und verhindert unerwünschte Resonanzen. Klangbilder werden exakt durchgezeichnet, das räumliche Auflösungsvermögen ist frappierend.

Die neuartige runde Tauchspule ohne Stahlkern ist als geschlossene Achterspiralwicklung ausgeführt. So ergibt sich eine Gegentaktfunktion, die störende Verzerrungen unterdrückt.

Ein Spannkabel und die feste Verbindung mit der Schwingspule sorgen für die genaue Position des Nadelträgers. Alle Bewegungen um den Drehpunkt sind mehrfach kontrolliert, seitliche Vibrationen durch die Reibung zwischen Abtastspitze und Schallrille wirksam bedämpft. Damit ist die korrekte Abtastung selbst der feinsten Modulationen möglich. Kanaltrennung und Kanalbalance sind deutlich verbessert.

Ein leichter kompakter Magnetkreis liefert das starke homogene Kraftlinienfeld. Den Kontakt mit der Plattenrille haben wir einem extra harten elliptisch geschliffenen Diamanten anvertraut. Er registriert die feinsten Nuancen, ohne den Grund der Rille zu streifen. Rauschanteile sind auf ein unhörbares Maß reduziert. Die optimale Auflagekraft ist so gewählt, daß Ihre Platten schonend abgetastet werden ohne den Verlust subtiler Toninformationen durch einen „schlitternden" Diamanten.



Das Sony XL-55 Moving Coil-Tonabnehmersystem.

Alle klanglichen Aspekte des XL-55 vermittelt Ihnen Ihr HiFi-Händler am Beispiel des Pianisten Keith Jarrett und dessen Komposition Survivers Suite (ECM 1085/DG 2301085). Eine Produktion, die den Deutschen Schallplattenpreis 1978 trägt.

In der 2. Hälfte der 1. Plattenseite wird es besonders deutlich:
Dies ist unverwechselbar der Klang eines Steinway D.

SONY

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30


Alte




Musik
ALS
GEGENWART?



Johann Gottfried Herder schrieb 1769 im „Vierten Kritischen Wäldchen": „Was wars, das man mit der ersten Musik ausdrükken wollte? Leidenschaft, Empfindung, und diese fand sich nicht in den für die Menschen toten Vogelgesängen, sondern in den singenden Tönen seiner Zunge. Da lagen schon Accente jeder Leidenschaft, Modulationen jeden Affekts, die man so mächtig fühlte, an die Ohr, Zunge und Seele von Jugend auf gewohnt war, die es also leicht wurde nur etwas mehr zu erheben, zu ordnen, zu modulieren, zu verstärken – und es ward eine Wundermusik aller Affekte, eine neue Zaubersprache der Empfindung." [1]

Wir mögen bezweifeln, daß „ursprüngliche Musik" eine derartige „Zaubersprache der Empfindung" gewesen sei, denn das Musikverständnis, das aus Herders Worten spricht, ist durchaus das unsrige: Musik *sagt* etwas aus, der Komponist *drückt* das ihn Bewegende aus, oder – mit den Worten des Zeitgenossen Herders, Christian Friedrich Daniel Schubarts – der Musiker hat „seine Ichheit in der Musik herauszutreiben".

Herders Sprache ist jene der deutschen Empfindsamkeit, auch des Sturm und Drang. Was sich zwischen 1740 und 1780, nicht nur in Deutschland (man denke an Rousseau!), vollzogen hatte und wofür Herders und Schubarts Worte zeugen, ist nichts anderes als eine „musikalische Revolution" [2]. Denn *so* war Musik weder von Palestrina oder Lasso noch von Johann Sebastian Bach verstanden worden. Zwar kannte die Zeit zwischen 1600 und 1740, die umgangssprachlich als „barock" bezeichnet wird, auch „musikalischen Ausdruck". Aber völlig neu an der Musik aus der Zeit von Sturm und Drang und Empfindsamkeit, der sogenannten „Vorklassik", war, daß *erstmals* in Musik *Ich* gesagt wurde, daß ein „Genie" seine nur ihm eigene Befindlichkeit musikalisch ausdrücken wollte und konnte.

„Barocke" Musik war anders. François Couperin äußerte einmal: „J'ai toujours eu sous les yeux quelque objet en composant." („Beim Komponieren habe ich immer irgendein Objekt vor Augen gehabt.") „Barocke Musik" ist, wenn wir einmal von der Tanzmusik als einer den Körper bewegenden absehen, stets gegenständliche Musik gewesen: Sie bildet Typisches ab, seien es Naturlaute (Donnern des Gewitters, Rauschen des Bachs, Sausen der Winde), seelische Zustände (Liebe, Jubel, Schmerz und Klage) oder Äußerungsweisen (Zögern, Drängen, Antreiben oder Verharren). Diese abgebildeten Objekte sind meist (etwa in Oper und Kantate) in Form eines Textes vorgegeben, gleichsam vorkomponiert. Selbst wenn die Musik textlos ist, werden genau dieselben Musikvokabeln, die musikalisch-rhetorischen Figuren der „Musica poetica", verwendet wie in der textgebundenen Musik (der zitierte Couperin war ja in erster Linie Komponist textloser Cembalostücke).

Die „musikalische Revolution" der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat, wie kaum etwas in der Musikgeschichte seither, den Musikbegriff, das, was Musik vom Komponisten und Hörer aus gesehen zu sein hat, von Grund auf verändert. Im Sinne des damals neuen Musikbegriffs verstehen die Musikfreunde noch heute Kunstmusik. Allerdings nicht nur jene, die seit 1740 entstanden ist, sondern weitgehend alle Musik, auch jene „gegenständliche Musik" des Barock, auch die Musik vor 1600, die vorbarocke, die „alte Musik". Das neue Verhältnis zwischen Komponist (als Genie, Originalgenie, Meister), Werk (als dessen einmaligem subjektivem Selbstausdruck) und Hörer (der diesen Ichausdruck nachvollziehen und sich mit ihm identifizieren will) findet damit selbstverständlich auch Anwendung auf Musiken, die von Komponisten verfaßt wurden, die weit davon entfernt waren, sich als etwas Besonderes (Genie) zu verstehen und die in ihren Werken kaum subjektive Botschaften an einen mitempfindenden Hörer mitteilen wollten.

„Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit." Derart, wie E. T. A. Hoffmann hier 1814 Palestrinas Werke beschrieb, sind sie *gerade nicht* gewesen. Hoffmann (wie Herder), später der Cäcilianismus, haben „alte Musik" in ihre „Ausdrucksästhetik", auch in ihre jeweils gegenwärtige Theologie übersetzt: Was Hoffmann an Würde, an Frömmigkeit und Gottesliebe aus Palestrina heraushörte, das projizierte er in sie hinein, denn in den Noten sind diese Bedeutungen, ist *dieser* Ausdruck nicht enthalten. Einfach (in der Harmonik), würdevoll (durch den langsamschleppenden Vortrag starkbesetzter Kirchenchöre) ist diese Musik für Hoffmann allerdings in bezug auf die Musik seiner Zeit, im besonderen in bezug auf die Musik Beethovens. Nur: was Hoffmann und Herder in Palestrina hineingehört haben, ist nicht bloß ein „Altes" gewesen, ein Vergangenes und Totes, sondern auch ein Ziel für die noch nicht (und nicht mehr) vorhandene „wahre Kirchenmusik". Die subjektive Identifizierung mit einer uminterpretierten Musik der Renaissance war nicht in jedem Falle eine Flucht heraus aus der unwohnlichen Gegenwart, bloße Suche nach einem idealisiert vergoldeten Altertum eines kunstliebenden Klosterbruders.

„Uminterpretation": Sie beruhte bei E. T. A. Hoffmann auf einem ahistorischen Geschichtsverständnis. Was er von Palestrina oder Orlando di Lasso kannte, waren kaum mehr als fromme Legenden und ein paar wenige Werke. Die historische Wirklichkeit von Palestrinas Zeit, auch die damalige Klangwirklichkeit seiner Musik, deren Aufgaben oder Entstehung interessierten ihn überhaupt nicht. Hoffmann wie Herder (um bei ihnen zu bleiben) verstanden – im Unterschied zum ungleich geschichtsbewußteren Rousseau – alte Motetten und Messensätze als „Kunstwerke" im Sinne der neuen Ausdrucksästhetik ihrer Zeit. Dies aber – wir sagten es schon – waren sie, historisch gesehen, gerade nicht.

Der Begriff „Kunstwerk" setzt voraus, daß die musikalische Komposition für sich stehe, ihre Bedeutung wesentlich in sich selber trage, also autonom sei. Solchen autonomen Kunstwerken stehen dann im 19. Jahrhundert die immer epigonaleren Musiken diametral gegenüber, die in Dienst genommen sind, eine Aufgabe (in Kirche oder Tanzsaal, heute im Film oder Warenhaus) erfüllen sollen. Dieser Gegensatz zwischen autonom verstandener und funktionaler Musik ist das zentrale Signum des bürgerlichen Musikverständnisses.

Einen solchen Gegensatz kannte weder das Mittelalter noch die Renaissance. Musik als etwas, das, im (verdunkelten) Konzertsaal von der Lebenswirklichkeit des Alltags abgekoppelt, als die „andere Welt" erklang und andächtig gehört wurde, war vor der Mitte des 18. Jahrhunderts undenkbar. Kompositionen entstanden stets entlang jeweiliger „außermusikalischer", aber auch außersubjektiver Bedürfnisse. Wenn wir Organa von Perotinus aus dem 13. Jahrhundert, weltliche Werke von Guillaume de Machaut aus dem 14. oder eine Messe von Guillaume Dufay aus dem 15. Jahrhundert, auch Motetten von Lasso und Palestrina *Musik* nennen, so ist das zweifellos richtig: Es sind aus Tönen gefertigte Gebilde. Gleichzeitig ist es auch falsch: Mit unserem Musikverständnis, unserem Musikbegriff haben sie zwar ihre Existenz als schriftlich niedergelegte Noten gemeinsam, nicht aber die Rolle und die Aufgaben, die sie in ihren jeweiligen gesellschaftlichen, politischen, sozialen und klassenspezifischen Kontexten zu spielen hatten. Denn von diesen Kontexten sind sie nur scheinbar (im Scheine des *modernen* Musikbegriffs) ohne Gewalt abtrennbar.

Wer nun aber die Partitur solcher Werke von Perotinus, Machaut oder Dufay und Lasso studiert, wird feststellen können, daß sich in diesen Werken höchst Kunstvolles findet: ein durchrationalisiertes System der Zusammenklänge etwa, komplizierte, oft äußerst raffinierte polyphone Satztechniken, planvolle, ausbalancierte Gesamtform usf., kurz: Elemente, die wir aus neuerer Kunstmusik kennen. Es sind dies genau jene Momente, die uns diese „alte Musik" nicht als bloß leeres Getön erscheinen lassen, Momente musikalischer Autonomie, autonom-musikalischen Sinns innerhalb von Werken, die keine autonomen Kunstwerke sind, die wegen und für umschreibbare Gelegenheiten entstanden sind (auch wenn wir diese nur in wenigen Fällen ganz genau kennen). Dies bedeutete für die Historiker geradezu eine Einladung, die europäische Musikgeschichte als ein stetes Vollkommener-Werden der Kunst darzustellen – was denn auch geschah. Nur wurde dabei das Entscheidende übersehen: Jenes „höchst Kunstvolle" in dieser „alten Musik" spielt eine ganz andere Rolle, denn es steht seinerseits in Dienst. Diese Kunstfertigkeit steht nun allerdings *nicht* im Dienste eines nachvollziehenden Hörers, sondern einer Ordnung, die symbolisch zu verstehen ist. Im musikalischen Werk als geordnetem, durchrationalisiertem, ja durchkalkuliertem Gebilde wird, als Mikrokosmos, eine „Harmonia" klanglich konkretisiert, die jener der (durch Zahlenproportionen bestimmten) göttlichen Weltordnung entspricht, wie sie das Mittelalter und zu großen Teilen die Renaissance von der Antike, in christianisierter Form, übernommen hatte: „Doch du hast alles nach Maß und Zahl und Gewicht geordnet" (Buch der Weisheit, 11,20) heißt es im Alten Testament. Daß, insbesondere bei profaner Musik (wobei vor 1600 profan und kirchlich gerade nicht als sich ausschließende Gegensätze zu gelten brauchen), daß also bei profaner Musik der Textstruktur eine oft zentrale Rolle zukam, steht außer Frage. Nur geht es auch hier, etwa in einem Liedsatz Machauts, einem

Chanson Dufays oder einer Motette von Josquin Desprez, nicht darum, die Affekte des Textes musikalisch abzubilden, gar Empfindungen des Komponisten in bezug auf diese Texte dem Hörer zu vermitteln, sondern darum, die Textstruktur in eine ausgemessene Tonordnung zu übertragen, zwischen Textbau und Musik Einheit zu stiften.
Man wird sich vor Generalisierungen hüten müssen: Etwa in der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts, im Trecento, sind durchaus Ansätze zu einer veränderten Funktion der musikalischen Gebilde im sozialen Kontext zu erkennen, auch bezüglich der Rolle des Künstlers; solche Ansätze sind bezeichnenderweise an der darstellenden Kunst jener Zeit jüngst herausgearbeitet worden [3]. Es bleibt aber, daß diese Musik, auch jene des Trecento, in besonderer Weise, in nichtgegenwärtiger Weise, Teil von Kontexten war, integriert, nicht ablösbar. Und in solcher Gebundenheit war diese Musik nicht primär auf den Hörer hin angelegt, auf einen Hörer, der Kunst um ihrer selbst willen nachvollziehen will.
Wieso hier dieses umständliche, weite Ausholen, wo es doch um „alte Musik" *heute* geht? Sind dies nicht letztlich Selbstverständlichkeiten für einen Musikwissenschaftler, die den Musikfreund ja doch nicht betreffen, wenn er seinen Spaß an „alter Musik" hat?
Sicher, dies sind eigentlich Selbstverständlichkeiten. Nur sind es Selbstverständlichkeiten, die nach dem Willen unserer Musikinstitutionen und der Medien (und hier besonders der Plattenindustrie) ziemlich systematisch verdrängt werden sollen.
Der (gerade auch kommerzielle) Erfolg „alter Musik" beruht nicht unwesentlich darauf, daß die alten Werke ungestört entfunktionalisiert, aus ihren Kontexten herausgelöst und umfunktionalisiert werden können. Ohne daß ich hier im einzelnen darauf eingehen kann, welche ideologischen Funktionen umfunktionierte „alte Musik" in den verschiedenen (Jugend- und Sing-)Bewegungen der Zwischenkriegszeit im deutschen Sprachgebiet gespielt haben [4], fest steht, daß diese Musik wesentlich als *Gegenposition* zu fungieren hatte. Nicht nur als Gegenposition zur Romantik, als „neue Sachlichkeit" und stets gerne auch als alter Nationalismus, sondern wesentlich gerade als Gegenposition zu einer unharmonischen Moderne. Aber die (auf die Dauer) klangliche Reizlosigkeit einer rein vokalen A-cappella-Musik oder des Blockflötenquartetts machte nach dem Krieg zu Beginn der Langspielplatte diese Musik für eine mediale Verwertung nicht sonderlich attraktiv; es gab vorerst noch Reizvolleres auf die neue Langspielplatte zu bringen.
Nun läßt es sich im einzelnen nachweisen, daß durch zunehmende Verwendung eines immer reicheren Instrumentariums, das zudem leicht exotisch klang („Originalinstrumente"), genau dieser Reizarmut begegnet werden konnte. Stets neue alte „Originalinstrumente", dazu möglichst noch orientalisches und nordafrikanisches Musikwerkzeug, dies alles in immer anderen Kombinationen mit stets lebhafteren Tempi, durch Schlagzeug noch mit modischem „Drive" versehen, so erwiesen sich Teile dieser „alten Musik" doch als höchst gegenwärtig.
Zudem konnten sich hier Bedürfnisse von wirklich schöpferischen Interpreten frei entfalten: Thomas Binkley, Leiter des „Studios der frühen Musik", hat jüngst in einem Rückblick auf die Tätigkeiten seines Ensembles [5] freimütig dargelegt, daß seine umfangreichen, improvisationsnahen Begleitungen einstimmiger mittelalterlicher Lieder gerade die von ihm damals gesuchten Möglichkeiten boten, „die verschiedensten Ideen [zu] entwickeln", und daß der „Mangel an direkten Belegen in den Quellen eine bestimmte Begleitweise der Einstimmigkeit" ja nicht verunmögliche: Das Vakuum an Wissen über die Aufführungsweise dieser Musik bot einen Raum für „neue Ideen". Binkley entwickelte (im Unterschied zu vielen, die bloß herumfiedelten) eine durchaus anregende Theorie von arabisch beeinflußten Begleitweisen mittelalterlicher Lieder auf verschiedenartigsten Instrumenten, die er äußerst virtuos (im modernen Sinne) einsetzte.
Bezeichnenderweise wird die Frage, ob instrumentale Begleitungen im 12./13. Jahrhundert gesichert belegt sind, ob solche Begleitung zum Verständnis der Eigenart und gesellschaftlichen Funktionsweise dieser Lieder nötig sei, nicht gestellt und in Binkleys umfangreichen Darlegungen auch nicht eigentlich diskutiert. Die Bedürfnisse des Interpreten führen zu ästhetisch höchst reizvollen Resultaten auf zahlreichen Platten, auf deren Verkauf Fragen von auf Authentizität erpichten Philologieprofessoren kaum Einfluß haben. Für den Hörer ist durch die vielfältige Farbigkeit der Klanggestalt, durch die offenbare Eingänglichkeit der Musik auf „Originalinstrumenten" Authentizität garantiert. Solcherweise dargeboten ist ihm die ferne „alte Musik" nahe, er will und kann sich hörend mit ihr identifizieren.
Vor allem bei Aufnahmen geistlicher Musik, bei denen der beschwingten Instrumentenmitwirkung gewisse (nach den Platten zu schließen, nicht sehr enge) „sakrale" Grenzen gesetzt scheinen, zeigt sich ein Weiteres deutlicher. Auffallend oft sind die Hüllen mit Malereien und Bildern von Bauwerken der jeweiligen Epochen illustriert: Grünewalds Isenheimer Altar für Heinrich Isaac, gotische Kathedralen für Perotin usf. Hier wird die Musik aus der Zeit jener Maler und Baumeister offenbar auch zum akustischen Geschichtsraunen der alten Zeit. Die Klanggestalt dieser Musik verkommt zum Pendant der ungleich bekannteren, repräsentativeren, auf dem Büchergestell prangenden teuren Bildbände mit darstellender Kunst und verschafft diesen Bildern eine akustische Gloriole. Die Platte ist Identifikationsangebot, die illustrierte Plattenhülle der vertraute Aufhänger für die noch wenig bekannte Musik.
Spricht hier ein Musikhistoriker als Feind der „alten Musik", und verschmutzt er das wenn nicht goldene, so doch saubere Zunftnestchen? Die Antwort liegt auf der Hand: Der Historiker (im Unterschied zum Museumshüter) hat die Distanz, die uns von der „alten Musik" (auch jener Bachs oder – wie Wolfgang Hildesheimers Buch so eindringlich darlegt – Mozarts) trennt, bewußt zu machen, versteht er sich als mehr denn als bloßer Zulieferer der Geschichtsvermarktung von Musikinstitutionen. Statt Geschichtsverkauf: Geschichtsbewußtsein. Geschichtsbewußtsein, als Wissen um die Distanz zwischen dem Heute und dem Damals, ist *gegenwärtiges* Bewußtsein, auch Gegenwartsbewußtsein – damit auch Wissen um die Geschichtsverdrängung (auf bundesdeutsch: „Bewältigung der Vergangenheit"), die ideologisch bestimmt ist.
So verständlich die Fluchtbewegung in ein







Holzschnitte aus dem Ständebuch von Jost Amman, 1568

Seite 426: Musikantengruppe mit Trommel, Fidel, Horn, Triangel, Laute und Sackpfeife. Buchminiatur aus der Olmützer Bibel, 1417 (Universitätsbibliothek Olmütz)

idealisiertes (Musik-)Altertum, ein Zurück zu „Sang und Klang aus alter Zeit", weg von dieser unhäuslichen Gegenwart sein mag: Solche Flucht ist stets auch Flucht vor dem Neuen oder dem alten Verschlissenen (etwa des 19. Jahrhunderts). Ihr ist entgegenzusteuern, selbst wenn es schier aussichtslos erscheint, weil die Fluchtbewegung sich in ansehnlichen Profit umsetzen ließ, mithin (buchstäblich) mächtig gestützt ist. Ein Bewußtmachen von Geschichtsvermarktung als Form von Geschichtsverdrängung schließt Bewußtmachen von Kulturverwertungsmechanismen ein.

Es gibt, sogar innerhalb dieses Systems, das ökonomisch bestimmt ist, wenigstens schwache Ansätze zu Alternativen, mehr nicht. Zu verweisen wäre etwa auf Bach-Bearbeitungen von Schönberg, Webern, Strawinsky, Gerd Zacher und Dieter Schnebel, in denen geschichtsbewußte Distanz in durchaus verschiedenster Weise in die Klangform der Werke eingedrungen ist, so daß diese Distanz im Hörakt wahrgenommen werden kann. Denn *gleichzeitiges* aufmerksames Hören und kritisches Distanz-Nehmen ist kaum denkbar, es sei denn, die Distanz sei eben in die Aufführung selbst eingebracht worden.

Ansätze sind vielleicht auch von einer jüngeren Interpretengeneration zu erwarten: Gerade Spezialisten „alter Musik" haben sich hie und da gegen eine Ideologisierung „alter Musik" aufgelehnt, und es bleibt abzuwarten, ob sich solche Einsichten in praxi umsetzen lassen.

Der am ehesten gangbare Weg im Bereich der Schallplatte wäre wohl eine Art „Concept-Album", das im Begleittext und in der Aufnahme den Kontext der Musik als nichtgegenwärtigen, als fremdartigen (ohne Exotizismus) bewußt zu machen versucht. Thomas Binkley, von dem oben gesprochen wurde, hat einen vergleichbaren Ansatz 1972 mit seiner Aufnahme „Roman de Fauvel" (Reflexe, EMI Electrola 1 C 063-30 103) gemacht, indem die Musik in gelesene Texte dieses umfangreichen altfranzösischen Versromans von Gervais du Bus und Raoul Chaillou des frühen 14. Jahrhunderts integriert wurde. Nur verspielte – keine Überraschung – der von „audio-visuellem Gesamtkunstwerk" [hojotojo] und einem „das Leben eines musikalischen Aschenbrödels fristenden Meisterwerk" quasselnde Begleittext diesen Ansatz sogleich. Dies ausgerechnet angesichts eines satirisch-kritischen Werkes wie dem „Roman de Fauvel"! Zu reden wäre gewesen vom Kontext, auf den diese beißende Satire sich in ihrer Radikalität bezieht, von den Interessen, die solche Satire veranlaßten. Wäre dann die Ferne der „alten Musik" als die Gegenwart noch immer betreffend erschienen, wieso hätte es nicht auch dafür einen „Grand Prix du disque" geben sollen?

Jürg Stenzl

Anmerkungen

[1] J. G. Herder: Werke, ed. B. Suphan, IV, S. 118

[2] So H. H. Eggebrecht in seinem grundlegenden Aufsatz „Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang" (1955), jetzt leicht zugänglich in H. H. Eggebrecht: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 46).

[3] M. Müller: „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance", in: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt/Main 1972 (edition suhrkamp, 592)

[4] Man lese hierzu die entsprechenden Abschnitte in J. Hodek: Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos. Weinheim 1977.

[5] Th. Binkley: „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters. Ein Werkstattbericht", in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 1 (1977), S. 19–76.

Seite 429: Musikanten vor einem Zelt. Holzschnitt von Jost Amman (1539–1591)

Seite 430: Buchminiatur (Ausschnitt) mit der Darstellung Orlando di Lassos mit der Bayrischen Hofkapelle, um 1560–71 (Bayrische Staatsbibliothek München)



Erfahrungen mit alter Musik



Interpreten äußern sich zur Aktualität der vorbarocken Musik

Im September 1978 wurde an dreizehn Ensembles, die sich mit der Aufführung und Schallplattenaufzeichnung von Musik des Vorbarock beschäftigen, der nachfolgende Fragenkatalog gerichtet. Die Möglichkeit der Selbstdarstellung wurde von sechs Ensembles genützt. Ihre Aussagen werden im Wortlaut unverändert, jedoch fallweise leicht gekürzt und – wo erforderlich – in deutscher Übersetzung wiedergegeben.



Welche Gründe waren ausschlaggebend für die Wahl Ihres Spezialgebietes?



Wie kam es zur Gründung Ihres Ensembles? Wie gestaltete sich die weitere Arbeit?



Sind Mitglieder Ihres Ensembles oder Sie als Gruppe auch außerhalb Ihres Spezialgebietes musikalisch tätig?



Nach welchen Kriterien erarbeiten Sie eine Komposition? Inwieweit stützen Sie sich bei Ihrer Arbeit auf Sekundärliteratur?



Wie beurteilen Sie selbst die Authentizität oder doch mindestens die Angemessenheit Ihrer Aufführungen?



Welche Gründe gibt es nach Ihrer Ansicht für das in letzter Zeit stark angewachsene Interesse an vorbarocker Musik?



In welchem Verhältnis stehen bei Ihrer Arbeit Konzerte, Rundfunk- und Plattenproduktionen?



Inwieweit sind Sie in Ihrer Arbeit abhängig von Wünschen, Anregungen, Aufträgen der Plattenindustrie?



Haben Rezensionen Einfluß auf Ihre Arbeit? Ist überhaupt angesichts der historischen und ästhetischen Entferntheit vorbarocker Musik kompetente Kritik aus anderen als musikologischen Fachkreisen möglich?



Jordi Savall
Hespèrion XX

1 / 2

Von der gemeinsamen Idee des Studiums und der Interpretation alter Musik unter neuen und aktuellen Voraussetzungen ausgehend, gründeten wir 1974 das Ensemble Hespèrion XX, welches sich der Aufwertung einiger wesentlicher Aspekte des europäischen und besonders spanischen Musikrepertoires vor dem 18. Jahrhundert widmet . . :

3

Einige Mitglieder von Hespèrion XX sind auch in größerem Umfang als Solisten tätig. Die Arbeit aller Musiker des Ensembles ist aber ausschließlich darauf ausgerichtet, in die vor 1800 entstandene Musik einzudringen, ohne dabei Kompromisse zu machen. Es ist die Suche nach einer Idealvorstellung, die, mag sie auch utopisch sein, notwendige Voraussetzung für die emotionelle Beziehung zum Kunstwerk ist und damit am Anfang jeder künstlerischen Aktivität steht . . .

5

Indem wir nun versuchen, uns bei der Interpretation dieser Idealvorstellung zu nähern, erhalten wir den Eindruck, daß die Musik so richtig gespielt sei, und zwar richtig nicht nur im Sinne der historischen Dimension des Werks, sondern auch der aktuellen. Die Aktualität der Interpretation ergibt sich einerseits aus dem Wissen, der Intuition, dem Geschmack, der Sensibilität und der emotionellen Beziehung zu dieser Musik, die wir als heutige Musiker mitbringen, und andererseits aus unserem Verlangen nach Kommunikation: Durch das Zusammenwirken dieser Elemente wird die aktuelle Realisierung eines Kunstwerks vergangener Zeiten möglich.

6

Es ist sehr schwierig, eine plausible Erklärung für das wachsende Interesse an der vorbarocken Musik zu finden. Sollen wir darin die Suche nach einem Ausgleich zum hektischen Rhythmus unseres täglichen Lebens oder gar nach einem Zufluchtsort sehen, oder ist es tatsächlich ein reelles Bestreben, die europäische Musik in einer umfassenderen Weise kennenzulernen? Ich glaube, daß auf jeden Fall das hohe Niveau der heutigen Interpretation vorbarocker Musik ein besseres Verständnis dieses Repertoires erlaubt, das uns in mancher Hinsicht von seinem Gehalt und seinem Bedeutungsreichtum her sehr nahe steht. Außerdem können Interpretationen, die gleichzeitig authentischer und lebendiger sind als frühere, das Interesse eines größeren Publikums wecken.

7

Wir machen mehr Konzerte als Plattenaufnahmen, wobei zahlreiche Konzerte vom Rundfunk aufgenommen werden. Von den

verschiedenen Programmen, die wir in einem Jahr erarbeiten, können im Durchschnitt etwa sechs auf Platten aufgenommen werden. Ob ein Programm aufgenommen wird, hängt etwa davon ab, ob es von allgemeinem Interesse ist, aber auch von den Mitteln, die zu einer optimalen Realisierung notwendig sind . . .

8

Grundsätzlich wählen wir unser Repertoire einzig nach der Überlegung aus, ob es von musikalischem Interesse und von Bedeutung sei. Dabei können natürlich Vorschläge eines Plattenproduzenten die Richtung unserer Forschungen beeinflussen, genauso wie unsere Empfehlungen in demselben Produzenten das Interesse für neue oder wenig bekannte Aspekte des Repertoires wecken können.

9

Jede intelligente Kritik kann langfristig den Verlauf unserer Arbeit beeinflussen. Allerdings stellt jede unkonventionelle Interpretation, jedes Programm, das neue Aspekte eines bekannten Repertoires oder unveröffentlichte Musik enthält (was bei Programmen mit vorbarocker Musik oft der Fall ist), den Kritiker vor große Schwierigkeiten. Hier kommt es dann auf die Bildung eines Kritikers – und ich meine wirklich Bildung, nicht nur (musikologisches) Wissen – an, denn die musikalische Sprache enthält unzählige Elemente, die mit dem Verstand allein nicht erschlossen werden können, sondern sich nur dem Geist und den Sinnen öffnen.
Die Kompetenz eines Kritikers ergibt sich also aus seiner Bildung, aus seiner musikalischen Sensibilität und aus seiner Fähigkeit, objektiv und ehrlich zu sein und sich immer Rechenschaft darüber zu geben, daß das, was er in einigen Zeilen beurteilen muß, eine momentane Kristallisation oft jahrelanger Arbeit ist.



Alfred Deller
Deller Consort

1

Es war keine „rationale“ (damit meine ich: bewußte) Entscheidung . . . Mein kräftiger Knabensopran entwickelte sich zu einem Countertenor. Dies und die Liebe zur englischen Sprache brachte mich zu den Werken unserer beiden großen Komponisten Dowland und Purcell.

2

Ich gründete das Deller Consort im Jahre 1950, da ich der Meinung war, daß englische Madrigale und andere Werke der Renaissancekomponisten am besten durch ein Ensemble von Solostimmen ausgeführt werden können . . .

3

Die Mitglieder des Deller Consort sind freiberufliche Sänger. Ihre Arbeit konzentriert sich auf „frühe Musik“, doch nehmen sie auch Engagements an für Aufführungen von klassischer und zeitgenössischer Musik.

5

Ich urteile nicht nach „Authenzität“ oder „Angemessenheit“. Mein einziges Kriterium ist die *musikalische Überzeugung.*

6

Vorbarocke Musik überspannt die Jahrhunderte und spricht den Menschen an, indem sie sich an Herz und Geist wendet in einer Sprache, die universal und zeitlos ist.

7

Unsere Arbeit besteht zu 75% aus Konzerten, zu 20% aus Platten- und zu 5% aus Rundfunkproduktionen.

8

Von der Plattenindustrie sind wir glücklicherweise (und äußerst ungewöhnlicherweise) kaum – wenn überhaupt – abhängig.

9

Ungünstige Rezensionen haben mir höchstens das Frühstück verdorben – aber nie das Mittagessen. Die Musikwissenschaft ist eine nützliche „Amme“, aber sie kann niemals das Kind entbinden; der Künstler ist der Schöpfer.

(übersetzt aus dem Englischen)



Interessieren Sie sich für Mikrofone? Oder für Kopfhörer? Informationen gibt's hier: Beyer Dynamic, Theresienstraße 8, 7100 Heilbronn



Hans-Martin Linde
Linde-Consort

1 / 2 / 3

Das Ensemble entstand auf Anregung von EMI Electrola. Der Produzent Gerd Berg wußte von meiner Arbeit mit einer Gruppe von Musikern in Basel. Diese Gruppe bildet noch heute den Kern des Linde-Consorts; je nach Vorhaben kommen weitere Musiker dazu. Die Ensemble-Mitglieder – auch ich selbst – betreiben die „vorbarocke Musik" nicht als Spezialgebiet. Es handelt sich dabei eher um ein Teilgebiet innerhalb des weiten Feldes „alter Musik", die für uns, unter Verwendung historischer Instrumente, bis ins 19. Jahrhundert geht. Ich selbst spiele und komponiere übrigens auch avantgardistische Blockflötenmusik.

4

Die Erarbeitung eines Werkes beginnt mit dem genauen Lesen des Stückes. Vieles ist notiert und spricht für sich. Dort, wo nur das „Gerüst" notiert ist, beginnt die eigentliche Weiterarbeit. Dazu benütze ich natürlich Quellenliteratur, aber ebenfalls Sekundärliteratur. Allerdings vermeide ich das Abhören von Plattenaufnahmen des Werkes, das ich neu studiere: Ich möchte zu meiner eigenen, unbeeinflußten Meinung gelangen.

5 / 6

„Authenzität" finde ich ein abscheuliches und unzutreffendes Schlagwort. Ich halte unsere Aufführungen insofern für „angemessen", als sie im möglichst umfassenden Wissen um den historischen Hintergrund jener Musik entstehen. Darum benützen wir auch alte Instrumente und bemühen uns um eine diesen angemessene Spielweise. Dabei bleiben wir uns dessen bewußt, daß wir in unserer eigenen Zeit verwurzelt sind und nicht etwa Denken und Fühlen eines Musikers um 1700 annehmen können. Mir drängt sich immer wieder die folgende Erfahrung auf: Aus irgendeinem Anlaß erinnert man sich an eine zurückliegende Zeit im eigenen Leben; man erinnert sich ganz intensiv, man kommt jener Zeit wieder ganz nahe, gelangt aber niemals dorthin zurück. Ähnlich interessiert mich vielleicht ein Abschnitt der Musikgeschichte. Ich bin höchst neugierig und informiere mich so umfassend wie möglich – in jene Zeit zurücktransportieren aber kann ich mich nicht. Wachsendes historisches Bewußtsein ist offenbar ein Zeichen unserer Zeit, sicher zu verstehen als Versuch zur Bestimmung unserer eigenen Position innerhalb der Zeitläufte. Daß innerhalb des allgemeinen Interesses an alter Musik nunmehr bestimmte Epochen daraus besonders ins Blickfeld gerückt werden, ist – so glaube ich – nur teilweise der breiten, vertieften Kenntnis einer Epoche zuzuschreiben. Das Spezialgebiet wird doch eher nur von einigen Kennern durchforscht, und – wenn die Interpretation beim Publikum „ankommt" – schnell zu einem Trend, dem zu folgen man gerne bereit ist.

7

Bei uns stehen Konzerte und Plattenproduktionen in etwa gleichem Verhältnis zueinander. Zahlenmäßig stimmt das zwar nicht. Ich meine aber: Die Aufnahme zwingt mehr als ein Konzert zum genauen Durchdenken und Experimentieren mit der Aufführungspraxis. Darum wiegt für mich eine Aufnahme schwerer als ein einzelnes Konzert. Die zahlenmäßig freilich überwiegenden Konzerte wiederum sind dringend notwendig, um den Kontakt mit dem Publikum zu behalten und sich selbst immer wieder von neuem zu bewähren.

8

Anregungen zum Programm kommen in unserem Falle von beiden Seiten in gleichem Maße: sie gelangen von den Firmen an mich, aber auch ich mache Anregungen und äußere Wünsche.

9

Kompetente Kritik in Sachen „alte Musik" ist dann sinnvoll, wenn auch der Rezensent um die historische Bedingtheit jener Musik weiß. Dieses Wissen plus Eigenerfahrung und musikalischem Geschmack sind die Voraussetzungen zu einer kompetenten Kritik. Derart verfaßte Kritiken haben selbstverständlich Einfluß auf meine eigene Arbeit.



Reinhold Meurer
Cappella Herbipolensis

2

Die Cappella Herbipolensis wurde im Frühjahr 1970 gegründet (Besetzung zwei Soprane, zwei Alte, ein Tenor, ein Baß). Da in der Hofkirche der Würzburger Residenz noch kein Chor vorhanden war . . ., wollten wie die alte Musizierpraxis der Hofkirche (die nach 1945 nicht mehr aufgenommen worden war) wieder neu beleben . . . Erschwerend für die Gründung war, daß die zuständige Obrigkeit für diese Kirche nicht eindeutig zu klären war und ist. Der „Raum" gehört der Schloß- und Gartenverwaltung, die „Kirche" gehört zur Pfarrei St. Peter, die Gottesdienste sind den Franziskanern übertragen, die finanzielle Seite liegt beim Ordinariat usw. Wir wurden (und werden) also von vielen „Zuständigen" geduldet, aber von niemandem

Die Steigerung in der Chromklasse: chromdioxid super

Hören und erleben Sie den großen Klanggewinn, den BASF chromdioxid super-Cassetten bieten. Bereits ohne Dolby wird die HiFi-Norm DIN 45 500 erheblich übertroffen.

Dynamik-Verdoppelung in den Höhen
Die Grafik zeigt es. Die unübertroffene Höhenaussteuerbarkeit schafft gegenüber der bewährten chromdioxid bis zu 6 dB mehr Dynamik zwischen 10.000 und 20.000 Hz.

Studio-Dynamik in den Tiefen
3 dB Dynamik-Gewinn in den Tiefen gegenüber chromdioxid* bringen chromdioxid super in die gleiche Qualitätsklasse wie das vielverwendete BASF Studioband SPR 50 LH, das von führenden Produzenten für anspruchsvolle Musikproduktionen eingesetzt wird.

* mit Dolby

Lange Lebensdauer des Tonkopfes
Der empfindliche Tonkopf wird mehr geschont als bei zahlreichen Eisenoxid-Cassetten.

Sicherheits Mechanik SM
BASF Cassetten haben die bewährte SM Mechanik gegen Bandsalat.



bei der Gottesdienstgestaltung in der Hofkirche Würzburg finanziell unterstützt. Der große Vorteil, den uns diese Tatsache brachte, war die Freiheit in der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste (pro Jahr fünfzehn bis zwanzig, dazu fünf Trauungen), der Nachteil: Nur durch persönlichen Einsatz und Verwendung aller Honorare von Schallplatten (pro Jahr eine) und Konzerten (fünf pro Jahr) konnten wir uns Notenmaterial kaufen und Instrumentalisten „erlauben".

3

. . . Alle Mitglieder sind noch anderweitig musikalisch tätig: Domchor Würzburg (fünf), Theaterchor (drei), solistische Verpflichtungen (vier).

4 / 5 / 6

Durch mein Studium der Musikwissenschaft, der Komposition und langjährige Mitgliedschaft in Kirchenchören konnte ich mir einen großen „Vorrat" praktischer Aufführungsmöglichkeiten samt ihrem theoretischen „Unterbau" erwerben und mich letztlich für die mir am überzeugendsten erscheinende Aufführungspraxis entscheiden. Ich halte es für die richtige Aufführungsart, dem modernen Menschen der heutigen Zeit das Werk einer früheren Zeit möglichst in seiner originalen Klanggestalt und auch in der dazugehörigen Umgebung, versehen mit einer Einführung in den Zeitgeist, gegenüberzustellen . . . Hauptziel ist jedoch lebendiges, engagiertes Musizieren . . .

Diese Aussagekraft, die aus dem Bezug Musik/Sprache/Liturgie in der vorbarocken Musik strömt, wirkt auf den modernen Menschen ebenso elementar wie z. B. die aus den gleichen Quellen schöpfende Musik Orffs (anstelle Liturgie: Brauchtum), was ich an meinen Schülern (fünfte Klasse Hauptschule) immer wieder beobachten kann.

8

. . . Wir versuchen, Werke, die uns interessant erscheinen, entweder dem Rundfunk, Verlagen oder auch Interessenten (sei es aus religiösen, herkunftsmäßigen oder auch Spenden-Gründen) anzubieten . . . Jedoch sollte die Betonung auch noch auf heute möglicher liturgischer Verwendbarkeit und erst in zweiter Linie auf konzertanter Ebene sein . . .
In den Konzerten ist Renaissance, Barock und Klassik gleich vertreten, auf Platten nur Spätbarock bis Klassik. Hier ist allerdings auch von Verlagsseite wenig Interesse für Renaissance zu spüren. (Wir würden z. B. gerne die Lukas-Passion von Schütz einspielen.)

9

Kritik über Gesamtstimmung eines Werkes, über stimmliche Leistungen, über Programmgestaltung („langatmig") ist möglich, eine generelle Kritik eines Aufführungsstiles ist nur Fachleuten möglich, wobei auch hier „weltanschauliche" Gesichtspunkte (z. B. Richter – Harnoncourt) oft Diskussionen schon im Ansatz einengen.

James Griffett
Pro Cantione Antiqua

1

Am Anfang unserer Arbeit stand großes Interesse an der Aufführung geistlicher und weltlicher Vokalmusik vom gregorianischen Choral bis zum Barock.

2

Wir suchten dann Sänger, die als selbständige Solisten und als Ensemblemitglieder Erfahrung hatten, womöglich im gregorianischen Gesang ausgebildet worden waren und Interesse an alter Musik hatten, und bildeten ein hochprofessionelles Vokalensemble, das aufgrund der Individualität und Flexibilität seiner Sänger in der Lage ist, sich den verschiedenen Stilen der unterschiedlichen musikgeschichtlichen Perioden anzupassen. Wir haben keine *festen* Dirigenten, da wir offen sein möchten für die Ergebnisse der Forschungen von vielen unterschiedlichen Musikwissenschaftlern und Gelehrten. Deswegen versuchen wir, durch Diskussion und Vergleich die am ehesten „authentische" Wiedergabe zu erreichen, die zugleich auch noch unterhaltend und instruktiv ist. Wir haben einen bekannten Musikwissenschaftler zu unserem musikalischen Berater gemacht, um unsere Arbeit ständig von einem „Außenstehenden" überwachen zu lassen, er hat auch Werke speziell für uns ediert und uns bei vielen Platten, Rundfunkaufnahmen und Konzerten geleitet.

3

Alle Ensemblemitglieder sind als Interpreten auf verschiedenen musikalischen Gebieten tätig (für englische Sänger ist dies die Norm), sie wirken in der Oper, im Konzert und bei Plattenaufnahmen als Solisten mit in Werken von Bach, Mozart, Strawinsky, Britten, Orff, Schubert, Haydn etc.

4

Kompositionen werden entweder speziell für uns ediert, oder die Edition ergibt sich durch die Ensemblearbeit von Mark Brown oder Bruno Turner.

5

Die Frage der „Authentizität" wird anhand jedes Werkes mit dem Musikwissenschaftler, der es herausgegeben oder uns zur Aufführung angeboten hat, ausführlich diskutiert, dann von anderen Musikwissenschaftlern nachgeprüft und schließlich von einigen besprochen, die im Besitz aller verfügbaren Informationen sind. Wir haben Kontakte zu vielen bedeutenden Musikwissenschaftlern und sprechen mit ihnen über möglichst viele fragliche Punkte.

6

Das vermehrte Interesse an vorbarocker Musik ist, so glaube ich, die Folge der immer höheren Aufführungsqualität dieser Musik. Der Mensch ist und wird immer interessiert sein an der Vergangenheit, und durch ihre immer qualifizierteren Aufführungen haben die „neugierigen Musiker" ihr Interesse auf ein „neugieriges Publikum" übertragen. Wenn das Publikum „alte" Musik hören kann und ihm die Aufführung gefällt, kann es sich eher für den „Stil" der Aufführung und für die Musikgeschichte interessieren.

7

Glücklicherweise konnte Pro Cantione Antiqua die Aufmerksamkeit einer Reihe von Plattenfirmen erregen; deswegen konnten wir auch mehr Platten produzieren als die meisten anderen Ensembles für alte Musik. Die meisten unserer Konzerte werden zudem vom Rundfunk und manchmal auch vom Fernsehen aufgenommen, daher ist es schwer, genaue Angaben zu machen, doch sind etwa 40% unserer Arbeit Vorbereitungen zu Plattenaufnahmen, die restlichen 60% bestehen zum größeren Teil aus Konzerten, die vom Rundfunk übernommen werden, daneben aber auch aus separaten Konzerten und separaten Rundfunkproduktionen.

8

Manchmal bittet uns eine Plattenfirma, eine Serie aufzunehmen, deren Programm wir selbst bestimmen können. Manchmal haben wir Ideen für eine Serie, die von einer Plattenfirma angenommen wird. Manchmal werden wir auch gebeten, eine Reihe von Vorschlägen für Plattenproduktionen zu machen, aus der die Firma dann auswählt, und schließlich bittet uns gelegentlich eine Firma, ein spezielles Stück aufzunehmen. Dies geschieht am seltensten.

9

Der Einfluß, den Rezensionen auf unsere Arbeit haben, hängt davon ab, wieviel der Kritiker in seiner Besprechung vermitteln kann.

Wenn er ebenso Fachmann ist wie unser Musikwissenschaftler, unser musikalischer Leiter und unsere Sänger (die Experten sind), dann können wir mit ihm über die von ihm angesprochenen Punkte diskutieren. Wir lesen Kritiken, und einige Kritiker, die wir kennen und respektieren, haben uns sicherlich veranlaßt, unsere Vorstellungen neu zu überdenken. Wir glauben nicht, daß allein der ein guter Kritiker ist, der unsere Aufführung positiv beurteilt! Wir glauben aber, daß Kritiken eher konstruktiv als destruktiv sein sollten. Es kam auch schon vor (selten), daß wir (etwa bei Konzerten auf Schloß Kirchheim) Kritiker treffen und mit ihnen außerhalb der Anspannung einer Aufführung sprechen konnten, und dies war sehr nützlich und lehrreich. Wir sind uns aber bewußt, daß ein Kritiker großen Einfluß auf die Öffentlichkeit hat, besonders derjenige, der versucht, die Komplexität der alten Musik zu verstehen.

(übersetzt aus dem Englischen)



Lajos Rovatkay
Messa di voce

1

Ausschlaggebend für die Wahl unseres Spezialgebietes war die Liebe und das Interesse zu der alten Musikliteratur und zu ihrer Realisation.

2

Die zwei Geiger unseres Ensembles sind ehemalige Studenten der Musikhochschule Hannover, die drei anderen Mitglieder (Blockflöte, Barockfagott, Cembalo/Orgel) sind Lehrkräfte der Hochschule.

3

Letztere drei spielen auch außerhalb des Ensembles als Trio zusammen, andere wirken im Kammerorchester mit.

4

Wir erarbeiten die Kompositionen in erster Linie spontan von der musikalischen Struktur, vom Affektgehalt und von der Klanglichkeit her. Historisch-theoretische Kenntnisse der Aufführungspraxis, vor allem der Lehre der musikalischen Rhetorik und der Affekte, nicht zuletzt stilkritische Erfahrung und Kenntnis der historischen Tonsatzlehre wirken als unerläßliche Komponenten mit. Gute Sekundärliteratur kann eine gewisse Orientierungshilfe bedeuten.

5

Die Angemessenheit unserer Aufführungen beurteile ich positiv, inwieweit sie auch historisch authentisch sind, vermag ich nicht zu sagen.

6

Vorbarock ist etwa vor 1600. Es ist vermutlich die vielfach sehr klare, durchsichtige Vokalinterpretation und die urwüchsige Farbigkeit der Renaissanceinstrumente, die starke Anziehungskraft ausüben. Vermutlich ist es weniger das echte Interesse oder Verständnis für die Linearität der Vokalpolyphonie. – Für die Musik des Frühbarock (ab 1600) scheint hauptsächlich der emotionelle, dramatische Gestus unmittelbare Wirkung auszuüben. Die Farbigkeit des guten Instrumentariums spielt ebenfalls eine Rolle.
Insgesamt begrüßt man in diesen früheren Stilen das Fehlen eines glatten, motorischen Ablaufs, vor allem von der Art, wie spätbarocke Musik in bestimmten Interpretationen auch noch heute zu hören ist. Nicht zuletzt der Reiz des Unverbrauchten und „Exotischen" spielt eine Rolle.

7 / 8

Unsere Arbeit ist nicht abhängig von der Plattenindustrie. Konzerte überwiegen.

9

Rezensionen beeinflussen unsere Tätigkeit in gewisser Weise. Gute Kritiken beflügeln, konstruktive Kritiken helfen. Feindselige oder giftige Rezensionen haben keine Funktion, daher stören sie wenig. Sie kompromittieren nur den Rezensenten, im wiederholten Falle können sie aber kränkend sein.
Kritik aus musikologischen Fachkreisen an Aufführungen vorbarocker Musik kann als letzte Instanz insofern grundsätzlich nicht gelten, als Musikwissenschaftler zum Teil so wenig praktische Erfahrung und Spontaneität auf musikalischem Gebiet haben.

... ein Trend, dem zu folgen man gerne bereit ist

Selbst die Interpreten, will es scheinen, sind ratlos angesichts eines Phänomens, an dessen Entstehung sie zum guten Teil partizipierten oder noch immer Anteil haben: Seit rund zehn Jahren erfreut sich die alte Musik eines kaum vorhersehbaren und noch immer wachsenden Zuspruchs. Inzwischen sind manche Bereiche dieses überaus vielschichtigen Komplexes im Plattenrepertoire bereits überrepräsentiert, einzelne Stücke – das schier unvermeidliche „Lamento di Tristano" etwa – erfreuen sich offenbar solcher Beliebtheit, daß kaum eine einschlägige Veröffentlichung ohne sie auskommen kann. Freilich ist hieran eine gewisse Phantasielosigkeit der Interpreten ebenso beteiligt wie die Neigung der Branche zum Bewährten. Die ehedem so emphatisch hervorgekehrte Experimentierfreude der Plattenindustrie ist längst gewichen, selbst findigen Produzenten gelingt es immer seltener, wahrhaft wichtige Stationen europäischer Musik zu entdecken, die noch nicht von der Konkurrenz reflektiert, will sagen: vermarktet wurden.
Jedoch ist das Phänomen so außergewöhnlich nicht, wie es auf den ersten Blick erscheint. Im gleichen Zeitraum kam es auch in anderen Bereichen des Plattenmarktes zu vergleichbaren Erscheinungen, zur Neuentdeckung von Komponisten oder auch von ganzen Komplexen der Musikgeschichte, die vordem als peripher, wenig attraktiv und damit vernachlässigbar gegolten hatten. Die neudeutsche Schule um Franz Liszt war davon ebenso betroffen wie Bachs Söhne, Berlioz und Mahler gleichermaßen wie Joseph Haydn als Klavier- und Opernkomponist. Somit fällt es schwer, in alldem nur Prestigeunternehmungen einzelner Firmen zu sehen, traditionelle Seitenstücke zur Stockhausen-Edition der Deutschen Grammophon Gesellschaft sozusagen. Zu deutlich waren manche Wiederentdeckungen verknüpft mit umfassenden Revisionen der Gesamteinschätzung von Komponisten, selten jedoch verlief auch die Rückbesinnung so spektakulär und folgenreich wie im Fall Gustav Mahlers. Hier ist dem anfänglichen Staunen mittlerweile die produktive Auseinandersetzung gefolgt, wenigstens die Generation der jetzt von sich kompetent fühlender Seite zur „jungen Avantgarde" ernannten Komponisten folgt unverhohlen – zum Teil auch unreflektiert – dem vorväterlichen Idiom.
Bei aller Übereinstimmung im Gesamtverlauf wie im Detail geht jedoch die Wiederentdekkung der alten Musik von anderen Prämissen aus als jede andere, auf Musik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts sich beziehende. Ging es dort darum, das musikhistorische Umfeld eines stilistisch wie zahlenmäßig begrenzten Bestandes an Meisterwerken zu sondieren, die gemeinhin – wenngleich vielleicht etwas voreilig – bereits zum „ewigen Besitz" erklärt zu werden pflegen, so arbeiten die Interpreten der alten Musik daran, Kompositionen aufzuführen und per Tonband oder Platte akustisch allgemein verfügbar zu machen, denen zuvor allenfalls in der Abgeschiedenheit des musikwissenschaftlichen Seminars zu theoretischer Existenz verholfen wurde. Fast zwangsläufig führt dabei die Lückenhaftigkeit der Primärquellen immer wieder zu Entscheidungen außerhalb des exakt Rekonstruierbaren – deswegen schätzen auch viele Ensembles die Nützlichkeit musikwissenschaftlicher Erkenntnisse für die Erarbeitung der Werke geringer ein, als angesichts der doppelten Ausbildung der Interpreten (als praktizierende Musiker *und* Musikologen) zu erwarten wäre.
Gerade jüngere Musiker berufen sich gerne und nachdrücklich auf die jenseits aller quellenkritischen, spieltechnischen und aufführungspraktischen Vorarbeiten (sie werden inzwischen als selbstverständlich vorausgesetzt) für ihre Interpretation maßgeblichen sinnlich erfahrbaren Qualitäten der alten Musik. Viele neuere Einspielungen weisen nachgerade musikantische Züge auf – genaues akustisches Korrelat einer gewandelten Einstellung zur alten Musik, die nicht mehr so sehr von deren Rätselhaftigkeit bestimmt ist als vielmehr von der neu dazugewonnenen Erfahrung, daß die vordem so komplex erscheinenden Satz- und Aufführungsprobleme der alten Musik bewältigbar sind, ohne daß deswegen die bisweilen so hemmende dogmatische Strenge der interpretatorischen Vätergeneration übernommen werden müßte. Anders formuliert: Während die Lehrer der heutigen jungen Solisten und Ensemblemusiker sich noch („um jeden Preis") vom traditionellen Konzertbetrieb und den Konventionen der Ästhetik des 19. Jahrhunderts absetzen mußten, um eine eigenständige Aufführungstradition alter Musik zu begründen, kann sich der Nachwuchs bereits auf ebendiese Tradition beziehen.
Ziemlich außer Kurs gekommen scheint mittlerweile die Argumentation mit der Authentizität als Kriterium der Aufführungsqualität alter Musik. Zumindest lehnen fast alle Interpreten diesen Begriff als ungeeignet ab, enthält er doch die im Zusammenhang mit alter Musik mehr als fragwürdige Vorstellung, es könne überhaupt so etwas wie *die eine* richtige Aufführung geben. Allenfalls die Wandelbarkeit und Variabilität der Aufführungsbedingungen könnte als Kennzeichen authentischer Wiedergabe dienen, niemals die Festlegung auf eine vermeintliche Idealversion. Freilich ist nicht zu erwarten, daß ein Begriff, der wie kaum ein anderer die „heroische" Frühzeit der Interpretation und Rezeption alter Musik bestimmt und nicht zuletzt auch beim Verkauf des anfänglich schwer absetzbaren Produkts als förderlich sich erwiesen hat, allzu schnell aus dem Fundus der Werbetexter verschwindet. Eher noch lernen manche der heute unwilligen Interpreten die Vorteile dieses Markenzeichens schätzen ...

Peter Kiesewetter



Jetzt 387 Werke auf 150 LPs

CBS 61000
DM 10,–
unverbindliche Preisempfehlung

Nach wie vor mustergültig in Ausstattung und musikalischem Gehalt
Fono Forum

Neu im Programm – auch als MusiCassetten



CBS 61 861



CBS 61 303



CBS 61 864



CBS 61 858



CBS 61 863



CBS 61 860



CBS 61 862



CBS 61 865

CBS 61 000

Das Spektrum der Musikgeschichte

...das Heraufkommende im Alten freilegen

Ob es sich bei der verstärkten Hinwendung zu einem Abschnitt der historischen Musik, der bislang fast ausschließlich die Domäne der Musikwissenschaft war, um eine „gemachte" Tendenz handelt – von wem und in welchem Interesse auch immer – oder um die Reaktion auf irgendein aktuelles Bedürfnis, das sollte eine Umfrage unter heutigen Komponisten klären helfen. Denn wer komponiert, hat ein besonders intensives, waches und hellhöriges Verhältnis zum musikalischen Bewußtseinsstand der eigenen Zeit, kann seismographisch sich vollziehende oder auch erst anbahnende Veränderungen wahrnehmen. Ausdrücklich ging es deshalb nicht um einen Bildungsnachweis, sondern um subjektive Äußerungen, inwiefern Berührungen mit früher Musik (bis hin zur Mitte des 17. Jahrhunderts) stattgefunden und welche Spuren, Anregungen oder abgeleitete Ergebnisse sie in der eigenen Arbeit zurückgelassen hätten. Auch Distanz, fehlende Beziehung und Ferne sollten in diesen meist kurzen Statements ausgesprochen werden.

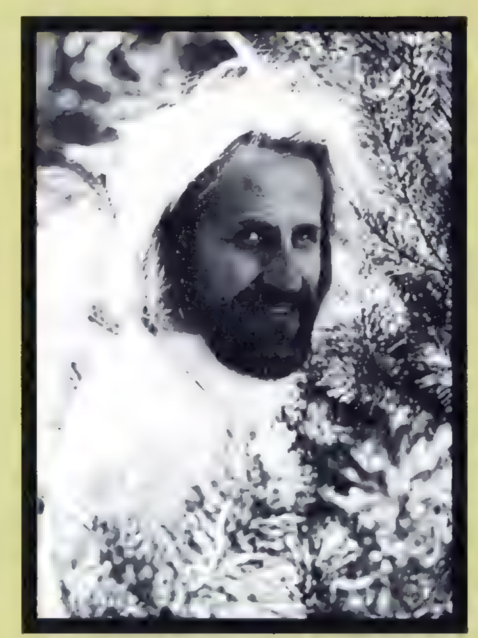
Heutige Komponisten zur Musik des Vorbarock



Helmut Lachenmann

geb. 1935 in Stuttgart. Kompositionsstudium bei Johann Nepomuk David und Luigi Nono. Lehrtätigkeit in Stuttgart, Ludwigsburg, Basel, seit 1977 Kompositionsprofessor an der Musikhochschule Hannover. Kompositionen: Interieur I–II (1967–70); Consolation I–IV (1968–73); Notturno für Violoncello und kleines Orchester (1968); Air für Schlagzeug und Orchester (1969); Kontrakadenz (1970); Gran torso für Streichquartett (1971); Klangschatten – Mein Saitenspiel (1972); Fassade (1973); Schwankungen am Rande (1975); Accanto (1976)

„Heimat" und „Exotik" in der Wirkung der Musik des Vorbarock: beides bewährt sich als Zuflucht für den zivilisationsgeschädigten Musikfreund und wird so in neuem Sinne Teil unserer Zivilisation. Nichts indes gegen eine Mode, wenn sie, wie diese, früher Vernachlässigtes ans Licht bringt.
Bedeutend und ergreifend für mich ist an dieser Musik der – immer wieder anders dokumentierte – Übergang von einer magischen zu einer eher vernunftdurchdrungenen Erfahrung der musikalischen Mittel. Nirgendwo wie in dem Abenteuer der sich entfaltenden Mehrstimmigkeit, von ihren ersten Ansätzen und primitivsten Eingriffen in ein seinerseits hoch entwickeltes lineares einstimmiges Musikdenken bis zu ihren kunstvollsten polyphonen Ausformungen, wird die Dialektik von Vernunft und Magie so deutlich. (Später kehrt sich die Situation um: Intuition, subjektiver Ausdruckswille, die Magie des emphatisch überhöhten Subjekts durchdringen und zersetzen ein spätestens seit Bach vernünftig geordnetes, tonal genormtes, ästhetisch eher domestiziertes Material.)
Musica humana, instrumentalis, von der mundana einmal zu schweigen: klingende Natur, im Zusammenhang mit den christlichen Dogmen des Heiligen Römischen Reiches samt ihrer heidnischen Kehrseite magisch besetzt, wird in ihren Gesetzen und Beziehungen technisch und ästhetisch erschlossen von einem Geist, der dabei ist, sich selbst, seine Möglichkeiten, seine Bedürfnisse, seine Bestimmung zu erforschen und zu entdecken. Dieser Vorgang als klingend überlieferter berührt mich unmittelbar. Ich erlebe Musik dieser Jahrhunderte nicht als Kunstgenuß. Es ist eher ein gewisser existenzieller Schock dabei. Als durch die in mir lebendigere jüngere Tradition davon Fernstehenden beschäftigen mich beim Hören jene von mir eher geahnten als benennbaren Unordnungen, aus denen sich jene ersten Ordnungen herauskristallisiert haben. Ich bin auch außerstande, Materialien vorbarocker Musik in meine eigene Arbeit einzubeziehen, darin irgendwie aufzubereiten. Diese Art, sein ästhetisches Heim mit Trophäen aus geographisch oder in diesem Fall „nur" historisch fernliegenden Kulturen zu schmükken, weckt mein Mißtrauen gegenüber einem bloß liebhaberischen Umgang mit dem, was uns ernsthafter zu berühren und betroffen zu machen hätte. Denn an die Stelle jener nach und nach in den Griff genommenen Natur sind inzwischen irrational nicht weniger verwaltete Kräfte getreten, verkörpert in den ästhetischen Mitteln und daran gebundenen Wertvorstellungen, die unser bürgerliches Dasein durchsetzen und denen gegenüber verantwortliche Vernunft erneut ein verwandtes Abenteuer mit ähnlich ketzerischen Risiken zu bestehen hat. Was nämlich die Manipulations- und Unterdrückungsfähigkeit dieser Gesellschaft, was den magischen Zwang zur Gedankenlosigkeit durch den Kulturbetrieb, was in diesem Sinne den irrationalen Mißbrauch jener aus dem Geist erstandenen Natur betrifft, die wir „Kunst" nennen, so befinden wir uns im finstersten Mittelalter.



Klaus Huber

geb. 1924 in Bern. Ausbildung als Schullehrer und als Geiger. Kompositionsstudien bei Willy Burkhard und Boris Blacher. Unterrichtete in Zürich, Luzern, Basel, seit 1973 Leiter der Kompositionsklasse an der Musikhochschule Freiburg. Kompositionen: Litania instrumentalis (1957); Auf die ruhige Nacht-Zeit (1958); Soliloquia (1959–64); Noctes intelligibilis lucis (1961); Moteti-Cantiones (1962–63); Alveare Vernat (1965); Tenebrae (1967); Tempora, Violinkonzert (1970); „. . . inwendig voller figur" (1971); Jot oder Wann kommt der Herr zurück, Oper (1973); Turnus (1974); Im Paradies oder Der Alte vom Berge, Oper (1975)

Man hat mich – insbesondere in letzter Zeit – einen musikalischen Universalisten genannt. Das halte ich für eine übertriebene Einschätzung meines allerdings wachen Verhältnisses zur Tradition. Dieses ist, soweit es die berühmten Meisterwerke unserer Musikgeschichte betrifft, vielmehr ausgesprochen ambivalent.
Durch meinen Vater kam ich als Knabe früh schon in Berührung mit einer nach subjektiven Maßstäben streng hierarchisch geordneten Anschauung von Musikgeschichte. So gehörte er zu den glühendsten Verehrern von Heinrich Schütz (er war Schütz-Forscher und -Herausgeber), nicht minder aber zu den begeisterten Bruckner-Anhängern. Komplementär dazu hatte er eine gewisse unüberwindliche Verachtung für Brahms, teilweise auch für Wagner oder Mahler, größte Hochachtung vor Wolf oder Verdi. Seine Sicht der Vergangenheit lernte ich gründlich kennen und – in gewissem Maße fürchten. Undeutlich erkannte ich sie als verhängnisvoll einseitig. Restlos einig konnte ich mit ihm nur bei Mozart, Bach, Schubert sein.
Doch waren unter meinen Lieblingskomponisten immerhin auch schon Eigenentdekkungen. So schickte ich mich als Progymnasiast an, Claudio Monteverdis „L'Incoronazione di Poppea", deren Erstdruck (?) ich aus der Basler Universitätsbibliothek (wie nur?) nach Hause ausgeliehen hatte, für eine Schulaufführung einzurichten, die natürlich nicht zustande kam. – Zu Beginn meines Musikstudiums, während dem mir mein Lehrer Willy Burkhard an alter Musik vor allem Hans Leo Hassler und Leonhard Lechner sehr nahe brachte, stieß ich auf Perotinus und die Schule von Notre Dame, und ich muß bekennen, daß sein Organum quadruplum „Sederunt principes" einen überwältigenden Eindruck auf mich machte. Eine Orchesterbearbeitung dieses Organums durch einen Zürcher Komponisten, die ich in der Tonhalle hörte, befriedigte mich in keiner Weise, so daß ich selbst eine Instrumentation versuchte. Es war dies übrigens meine allererste Arbeit für Orchester. Ich kann ohne Übertreibung sagen, daß – neben und mit dem späten Strawinsky – gerade die Begegnung mit der Musik der Notre-Dame-Schule meinen ersten schöpferischen Durchbruch ausgelöst hat. Es war die eben nicht tonale, nicht einmal modale, ja für den formalen Fortgang nahezu inexistente Harmonik dieser Musik, die mir damals den Ausstieg aus einem freitonal gebundenen Komponieren nicht als eine Spitzfindigkeit, sondern als eine Befreiung in Richtung einer viel umfassenderen musikalischen Wirklichkeit erscheinen ließ. Sofort danach tauchte Webern an meinem Horizont auf. (Es war Erich Schmid, dem ich diese erste Begegnung verdanke.)
Worin lag nun die Ambivalenz in meinem Verhältnis zu alter Musik? Schon als Knabe empfand ich das historische Erbe, das ich liebte und verehrte, gleichzeitig als ein fast unüberwindlich schweres Gepäck. Es erscheint nicht nur verehrungswürdig vollkommen, sondern auch erdrückend, jedenfalls nicht transportabel in ein Musikdenken hinein, wie es mir – als ideeller Freiraum – damals vorschwebte. Ich kann mich erinnern, wie ich auf einem langen Waldspaziergang bis in die Knochen hinein erschrak, als ich diesen Gedanken zu Ende dachte, und wie ich beschloß, von Stund an in meinem Gedächtnis möglichst keine Musik gehörmäßig aufzubewahren – was mir bis auf den

heutigen Tag in erstaunlichem Ausmaß gelungen ist.
Ambivalenz: Flucht aus der geliebtesten tönenden Vergangenheit mit einer Radikalität, die tatsächlich an die Wurzel ging. (Solches tut man – vorab in jugendlichem Alter – sicher nicht aus einer starken Position heraus! Es ist nichts anderes als der massive Versuch einer Verdrängung).
Ambivalenz: immer neues, erneuertes Zurückkehren zu den geliebtesten Komponisten, zu deren geliebten Werken.
Für mich war Komponieren a priori ein Akt der Befreiung, der immer in die Zukunft gerichtet ist. Ich konnte mir schlechthin nicht vorstellen, wie „aus zweiter Hand" ein kompositorischer Ansatz überhaupt zu gewinnen wäre. Die sich an meinen Lehrer Willy Burkhard anlehnenden Stücke betrachtete ich nicht als Kompositionen im engeren Sinne, sondern als Studienarbeiten. Ich hatte den nicht geringen Ehrgeiz, die kompositorischen Prozeduren selber zu erfinden und möglichst von Arbeit zu Arbeit zu erneuern. Daß ich dabei auf einem historisch beinahe gänzlich unabgesicherten Boden, nämlich auf dem der musikalischen Provinz stand, die Entwicklungen der frühen fünfziger Jahre erst um fünf bis sechs Jahre später kennenlernte, hatte zur Folge, daß meine „Entdekkungen" so neu nicht waren, wie ich dachte. Immerhin waren sie eine schrittweise Aneignung des tatsächlich Neuen durch schöpferische Nacherfindung. Zu einer theoretischen Aneignung hatte es mir damals an Information und am Willen zur eindringenden Analyse gefehlt.
NB: Ich schreibe diesen Text – wie mir auffällt – der Thematik gemäß zunächst nach rückwärts gewendet, konsequenterweise als Aufarbeitung der Vergangenheit, also in der Form einer Erinnerung. Das soll aber nicht heißen, daß sich zum Thema nichts Grundsätzliches sagen ließe.

Ernst Bloch wagt im Bereich des Unbewußten eine über den späten Freud und über C. G. Jung hinausreichende Unterscheidung, aus der heraus er das Wesen der Produktivität (Kreativität) als ein wesentlich nach vorwärts, in die Zukunft gerichtetes zu klären vermag.
In „Das Prinzip Hoffnung" (geschrieben 1938 bis 1947 im Exil in den USA) unterscheidet Bloch *zwei* Ränder des Bewußtseins: „Nirgends macht der innere Blick gleichmäßig hell. Er spart Licht, leuchtet immer nur wenige Stücke in uns an ... Das bewußte Feld ist derart eng, und ringsum verläuft es in dunklere Ränder, löst sich darin auf ... Die eigentlichen Ränder des Bewußtseins liegen ... nicht im gegenwärtigen Erleben, im bloß abgeschwächten. Sie finden sich vielmehr dort, wo Bewußtes verklingt, im Vergessen und Vergessenen, wo Erlebtes unter den Rand, die Schwelle sinkt." (Vgl. S. Freud, C. G. Jung u. a.) „Und nun: sie finden sich auf andere Weise auch auf der dem Vergessen entgegengesetzten Seite, wo ein bisher nicht Bewußtes *aufdämmert.* Auch dort ist im Bewußtsein ein Rand, eine Schwelle, diesesfalls eine obere, mehr oder minder weit vorgeschobene, hinter der es psychisch nicht ganz hell hergeht. Unter der Schwelle des Verklingens, jedoch auch über der Schwelle des Aufdämmerns ist relativ Unbewußtes ... Es ist allerdings fähig, vorbewußt zu sein, sowohl im Unten des nicht mehr merklichen wie erst recht dort, wo Neues aufzieht, das noch niemand in den Sinn kam ... Das Noch-nicht-Bewußte ist so einzig das Vorbewußte des Kommenden, der psychische Geburtsort des Neuen ... Das Subjekt wittert hier keinen Kellergeruch, sondern Morgenluft ... Alle frische Kraft hat dies Neue notwendig in sich, bewegt sich darauf hin. Seine besten Orte sind: die Jugend, die Zeiten, die im Begriff sind, sich zu wenden, die schöpferische Hervorbringung."
Während die ausschließliche Ableitung des Schöpferisch-Kreativen aus dem Nicht-mehr-Bewußten/Unterbewußten (dem Archetypischen C. G. Jungs!) den Anspruch einer „vorgeordneten, letzthin fertigen Welt (= ordo sempiternus rerum)" notwendigerweise voraussetzt, es demnach im menschlichen Bewußtsein niemals ein a priori Neues überhaupt geben könnte, vermag demgegenüber in die „Morgendämmerung" des Noch-nicht-Bewußten (E. Bloch) ein rationaler Kern der Utopie (konkrete Utopie) einzufließen und produktiv zu werden.
Bloch ist darüber hinaus der Auffassung, daß eine „Tendenzkenntnis des Heraufkommenden" auch alle Inhalte des Vergangenen (Gewordenheit) auf ihre Zukunftsträchtigkeit hin abtasten wird. „Das fortgeschrittenste Bewußtsein arbeitet derart auch in der Erinnerung und Vergangenheit nicht als in einem abgesunkenen und so geschlossenen Raum, sondern in einem offenen, im Raum des *Prozesses* und seiner *Front* ... Das utopische Bewußtsein [legt] auch noch *das Heraufkommende im Alten* frei ... Es entdeckt die wirkliche Tiefe – in der Höhe, nämlich *in der des hellsten Bewußtseins, wo noch helleres dämmert*" (Das Prinzip Hoffnung, I, 15, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 3, 1977).
Wenn ich vorhin sagte, daß für mich Komponieren a priori ein Akt der Befreiung, immer auf Zukunft gerichtet, sei, so kann ich – nach Vollzug der Blochschen Gedankengänge – ergänzen: Dies muß sich für einen schöpferischen Komponisten auch auf seine Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit (der entfernten wie der unmittelbaren) beziehen lassen. Das bedeutet, er wird „alte Musik", so meisterhaft, so vollkommen sie auch sei, nicht als Darstellung „einer vorgeordneten, letzthin fertigen Welt" in absoluter Unberührtheit stehen lassen. Ihn wird das „Heraufkommende im Alten" mehr fesseln und praktisch beschäftigen als das Archaisch-Historische, das Antiquarische der alten Musik, das er anderen überlassen muß und gern überläßt. Das heißt aber, daß er bei kompositorischer Beschäftigung mit historischer Musik irgendeiner Epoche nicht affirmativ eine „letzthin fertige Welt" bestätigt, sondern kritisch nach ihrer „möglichen Fortbedeutung, nach dem Unabgegoltenen in ihr" Ausschau hält.

Als Beispiel einer radikalen Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe möchte ich auf meine Komposition „Turnus" (1973/74) für einen Dirigenten, einen Inspizienten, Symphonieorchester und Tonband hinweisen. Das Stück setzt sich kritisch mit der gegenwärtigen Problematik „symphonische Musik für großes Orchester" auseinander, was bereits im Titel angedeutet ist.
Zur räumlichen Disposition einer Aufführung: Auf dem Konzertpodium ist das Symphonieorchester wie üblich aufgestellt, mit reicher Holz- und Blechbläserbesetzung, einem nicht sehr zahlreichen Schlagzeug, Pauken, Klavier, Orgel und sechs Kontrabässen. Ebenso ist der Dirigent an seinem gewohnten Pult. – Die übrigen Streicher befinden sich nicht auf dem Podium, sondern *im Konzertsaal,* in vier Gruppen zu sechs Spielern, und „umrahmen" das Publikum (Violinen I und II, Bratschen und Celli). – Dort, wo üblicherweise der Konzertmeister seinen angestammten Platz hat, sitzt an einem kleinen Tischchen der *Inspizient.* Er wird in einem fortgeschrittenen Zeitpunkt der Aufführung den dann nicht mehr dirigierenden Dirigenten ersetzen, indem er die *Auftritte einzelner Orchestermusiker regelt,* die als Quasi-Solisten sich aus dem Orchesterverband lösen und an die Rampe treten, indem er weitere Einsätze gibt, kleine Gruppen dirigiert etc. Er ist es, der die Rolle des Dirigenten übernimmt, aber seine Entscheidungen sind auch dann nicht frei, sondern stehen in zeitlicher (und klanglicher) Abhängigkeit von der *Tonbandmusik,* die aus mindestens vier Lautsprechern (vierkanalig produziert) das Publikum umgibt.
Drei simultane Prozesse bestimmen den Ablauf von „Turnus":
1. ein kompositorischer Prozeß der Konfrontation zweier Entwicklungsebenen, 2. ein klanglicher Prozeß der Dissoziation (bis hin zur Auflösung) oder der Konglomeration (bis hin zum Tutti-Ausbruch), 3. ein Prozeß der zunehmenden Emanzipation der Musiker (vom Dirigenten, aber auch vom Orchesterverband).
Ich werde versuchen, den Ablauf dieser Komposition grob nachzuzeichnen, obwohl eine chronologische Schilderung den zeitlichen und räumlichen Gehöreindruck bestimmt nur sehr schwach wiederzugeben vermag.
Aus äußerst leise tropfenden Pizzicati der vier Streichergruppen im Saal, die sukzessive einsetzen und sich prozeßhaft verändern, lösen sich aggressive synkopierte Akzente einer ersten Orchestergruppe (A), mit denen nach kurzer Zeit ebenso kurze und harte Akzente einer zweiten Gruppe (B) konfrontiert werden.
In beiden Ebenen entwickeln sich aus den Sforzato-Akzenten mehr und mehr fortissimogehaltene Klangblöcke, die in der Gruppe A in zunehmende interne Bewegung (Rotation) geraten, während jene in der Gruppe B durch gleichzeitiges Erklingen kurzer Segmente aus drei verschiedenen Conductus der Notre-Dame-Schule (Paris, um 1200) gebildet werden (polymodale und polyrhythmische Überschichtung zur realen Neunstimmigkeit). – Als Äquivalent einer archaisch wirkenden Klangemanation auf der einen Seite (A) werden also auf der anderen Seite kurze Fragmente aus den Anfängen der Mehrstimmigkeit zu entsprechenden Klangblöcken zusammengefügt.
Diese Konfrontationsphase wird weiter entwickelt, indem die leise tropfenden Bewegungen im Saal (Streichergruppen) und auf dem Podium (hohe Bläser) immer dünner werden und sich schließlich ganz auflösen. In den so entstehenden „Hohlräumen" (Generalpausen) siedeln sich, wie aus dem Nichts heraus, neue Prozesse an, die wiederum konfrontiert, d.h. zu Klangemanationen verdichtet, dann abgebaut und schließlich aufgelöst werden. – Die Phase der „Hohlräume zwischen den Fronten" nenne ich „Niemandsland". (Immer in diesen noch-nicht-bewußten „Niemandsländern" beginnt das Neue zuerst Fuß zu fassen ...)
Die Entwicklung der Klangkonzentration in



Dual
HiFi-Collection.
Fachleute wählten für Sie: drei komplette HiFi-Anlagen in hervorragender Qualität und Präzision. Vom HiFi-Spezialisten Dual.
HiFi-Collection 1200 – für kühle Rechner.
HiFi-Collection 1400 – für Anspruchsvolle.
HiFi-Collection 1600 – Begeisterung für HiFi-Kenner.
Dual HiFi-Collection jetzt bei Ihrem Fachhändler in den Preisklassen um 2.300 DM, 2.900 DM und 3.900 DM.
Dual HiFi-Beratungsscheck
Mehr Information über die Dual HiFi-Collection und das HiFi-Programm 79 erhalten Sie kostenlos von Dual, 7742 St. Georgen (Absender deutlich schreiben)
HF 9151

Blöcken führt ihrerseits zu weiteren *Zitaten* aus dem historischen Erbe: im Augenblick nämlich, wo die beiden Ebenen (A, B) zeitlich in Eines zusammenschießen, erhalten die Blöcke (B) *Zitatcharakter.* Ich habe diesen zentralen Abschnitt 7 „Re-(Ex-)Pressionen" genannt . . .
Bei der Auswahl der Zitate ließ ich mich ganz von meinen Vorlieben leiten. Ich habe also ohne Ausnahme Musik ausgewählt, die mir „gefällt". Obwohl ich alle diese Fragmente in einer durchaus kritischen Weise einsetze, dachte ich keinen Moment daran, die zitierte Musik etwa durch mein Vorgehen zu zerstören. Vielmehr geschieht durch das schroffe Gegeneinandersetzen von Fragmenten unterschiedlichster Musik aus sieben Jahrhunderten allerdings etwas Überraschendes mit ihrer Perzeption: Alle diese Musik (eingeschlossen meine eigene, die ich zitiere) wirkt als etwas Altes, sozusagen Petrifiziertes. Die Wirkung wird noch dadurch verstärkt, daß – in der Art von Palimpsest – die *Zitatblöcke* mit polyrhythmisch differenzierten *Akkordblökken* in der Gleichzeitigkeit überschichtet sind, so daß das *Original* hinter einem mehr oder minder dichten Klangvorhang unterschiedlich deutlich „hervorschimmert".

Die Zitate stammen aus:

- I Anton Bruckner, Symphonie Nr. 8 (1. Satz, 1. Thema)
- II Perotinus, Sederunt Principes Quadruplum
- III Klaus Huber, Inventionen und Choral für Orchester (Choral)
- IV Anton Bruckner, Symphonie Nr. 8 (1. Satz, 3. Thema)
- V Claudio Monteverdi, Marienvesper
- VI Anton Bruckner, Symphonie Nr. 8 (Finale)
- VII Béla Bartók, Der wunderbare Mandarin

Ich habe also in „Turnus" nicht nur Musik aus der Gotik, dem Frühbarock, der Spätromantik und der klassischen Moderne zitiert, sondern ebenso auch meine eigene Musik, die ich – im dadurch gegebenen Zusammenhang – ebenfalls als „historische Musik" entlarve. (Es handelt sich dabei um meine erste Orchesterkomposition von 1956.)
Der weitere Verlauf von „Turnus"? Nach dem letzten (dynamisch sehr expansiven!) Zitat (Bartók) schlägt der Dirigent mit einer großen Gebärde das Tutti ab, verharrt mit ausgebreiteten Armen regungslos vor dem Orchester, das – vom Inspizienten aus seiner Erstarrung befreit – in kleinen Gruppen und als Einzelmusiker an der Rampe die abschließende, komplex geschichtete Tonbandmusik diskret begleitet. Über die Lautsprecher hört man ausschließlich Kunstloses: Naturlaute und -geräusche, spielende und singende Kinder, afrikanische Sansa, bolivianische Baßflöte, eine diesen Klängen angepaßte Viola, Kieselsteine, das Knacken von Zweigen . . .
Übrigens: die gesamte Musik von „Turnus" habe ich als orchestrales Material für meine zweite Oper „Im Paradies oder Der Alte vom Berge" (1973–75, Text von Alfred Jarry) verwendet, deren Untertitel lautet: Fünf schematische Opernakte über einem großen Orchester. (Die vier Streichergruppen sitzen bei der Opernaufführung nicht im Parkett, sondern in den Seitenlogen zu beiden Seiten der Bühne . . .)



Peter Michael Hamel

geb. 1947 in München. Kompositionsschüler von Fritz Büchtger und Günter Bialas. Studierte daneben Musikwissenschaft (Georgiades, Dahlhaus), Soziologie und Psychologie. Wesentliche Eindrücke auf mehreren Asienreisen (Atemtechnik, Gesang, Entspannungsmethoden, Modalität). Konzept der „konzentrischen Musik", Gründung der Gruppe „Between" (1970). Außer Stücken für diese Gruppe (Aura, The Voice of Silence, Nada) komponierte er: Dharana (1972); Samma Samadhi (1973); Ananda, Oboenkonzert (1973); Diaphainon (1974); Integrale Musik (1975–76); Albatros (1977); Übergänge (1977–78). Buch: Durch Musik zum Selbst (1976)

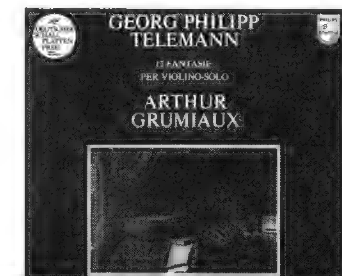
Als ich etwa vor zwölf Jahren erstmals bewußt Musik aus der Troubadourzeit und Minnegesänge des Walther von der Vogelweide oder Oswald von Wolkenstein kennenlernte, erklang mir manches davon den persischen Dastgahs oder arabischen Maqams verwandter als unserer späteren europäischen Musik. Damals, Ende der sechziger Jahre, hatte die alte Musik hier im Musikleben kaum eine Bedeutung, der Horizont der Schulmusik war ohnehin auf die Zeit von Bach bis Hindemith programmiert. Nur durch den Umstand, daß ich in München noch bei dem verstorbenen Professor Georgiades Musikgeschichte hören konnte, begegnete mir die alte Musik bis zurück zum frühen Griechenland. Und da ergaben sich für mich die faszinierendsten Entsprechungen in den modalen Systemen des frühen Abendlandes und des Orients. Als hätte es schon einmal eine weniger ethnozentrisch begrenzte Weltmusik-Sprache gegeben, freilich auch hervorgerufen durch die starken Einflüsse des arabisch-islamischen Kulturraums etwa im maurischen Südspanien (siehe Idries Schah: „Die Sufis") oder durch die Einflüsse der „wilden Sarazenen" in Osteuropa. So verwenden nicht nur die arabisch-indischen Musikkulturen Vierteltonverschiebungen in der modalen Skala: auch die alte byzantinische geistliche Musik oder traditionelle süditalienische Volksmusik zum Beispiel kennt Mikrointervalle. Und die antike Verbindung zwischen einem Mo-



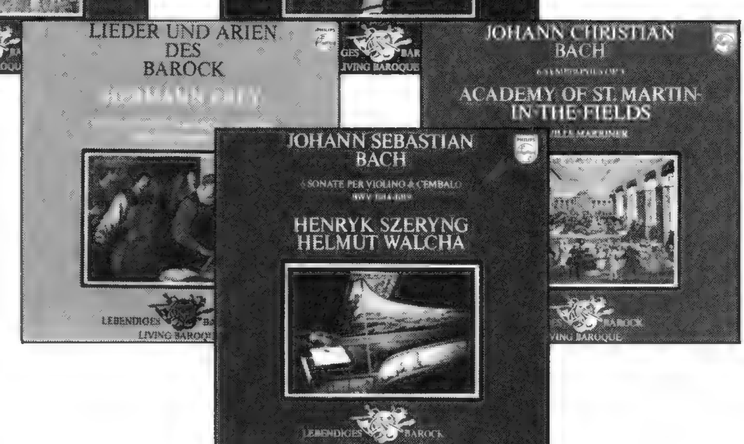
LEBENDIGES BAROCK
LIVING BAROQUE

Eine Serie für alle, die das Kostbare lieben.









J. C. BACH
6 Sinfonien op. 3
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Neville Marriner
LP: 9502 001
MC: 7313 001

J. S. BACH
Cembalokonzerte BWV 1052 · 1053 · 1055
English Chamber Orchestra
Raymond Leppard
LP: 9502 002
MC: 7313 002

Die 6 Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019
Henry Szeryng
Helmut Walcha
LP: 6768 029 · Kassette 2 LP

BONPORTI
Concerti a quattro op. 11
Roberto Michelucci
I Musici
LP: 9502 004

CIMAROSA
Requiem
Elly Ameling · Birgit Finnilä
Orchestre de chambre de Lausanne
Vittorio Negri
LP: 9502 005
MC: 7313 005

HÄNDEL
6 Concerti grossi op. 3
English Chamber Orchestra
Raymond Leppard
LP: 9502 006
MC: 7313 006

Orgelkonzerte Nr. 14–16
Daniel Chorzempa
Concerto Amsterdam
Jaap Schröder
LP: 9502 007
MC: 7313 007

TARTINI
4 Sonaten für Violine und Continuo
Roberto Michelucci u. a.
LP: 9502 009

TELEMANN
12 Fantasien für Violine solo
Arthur Grumiaux
LP: 9502 010

Suite a-moll
Concerti G-dur · a 7 F-dur
Severino Gazzelloni · Felix Ayo u. a.
I Musici
LP: 9502 011
MC: 7313 011

Markus-Passion
Orchester Pro Arte München
Kurt Redel
LP: 6768 027 · Kassette 2 LP

Lieder und Arien des Barock
Hermann Prey
LP: 9502 500

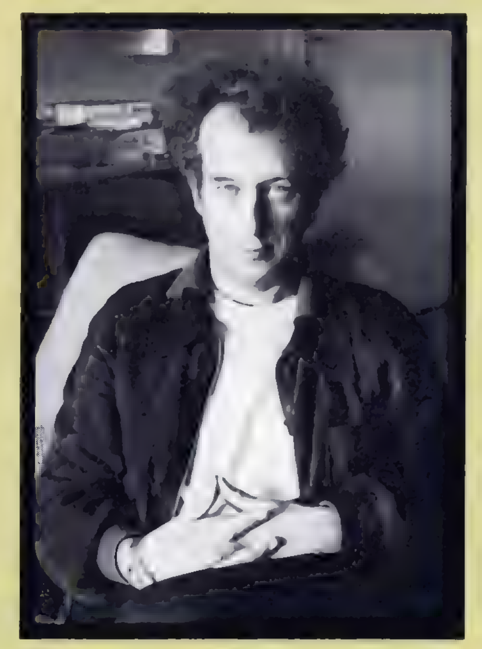
Lebendiges Barock
Werke von Clarke · Vivaldi · Purcell · Händel u. a.
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Neville Marriner
LP: 6833 260 · Album zum Sonderpreis



dus mit einer bestimmten „sinnlich-sittlichen" Wirkung kann in diesem Zusammenhang mit der Zuordnung eines indischen Ragas zu einem bestimmten Gemütszustand verglichen werden.

Doch die Musik von Antike, Mittelalter und Renaissance begann mich auch praktisch zu faszinieren. Zwei Musiker unserer Gruppe „Between" spielten ab und zu mit den Interpreten des „Studios für frühe Musik", und einer davon, unser Oboist Robert Eliscu, hat ein eigenes Ensemble für alte Musik. 1971 verwendeten wir bei „Between" erstmals Themen und Motive alter Musik in unseren Improvisationen (z. B. einen gregorianischen Osterhymnus oder ein Thema aus der alten Zeit des Triumphzugs von Kaiser Maximilian I. auf der ersten Schallplatte „Einstieg").
1972 habe ich dann in meiner Komposition „Dhyana" die Antiphon „O quam mirabilis" der heiligen Hildegard von Bingen (1098–1179) als thematisches Material einbezogen. Was mag der Grund dafür sein, daß ein heutiger Komponist diese mehr als achthundert Jahre alten Musiken wieder ausgräbt, in heutige Notenschrift überträgt und sogar kompositorisch verwendet?
In erster Linie ist es eine neue Affinität und innere Verwandtschaft in bezug auf Modalität und Einstimmigkeit. Dazu kommt ein in den letzten zwanzig Jahren auch im Jazz und in der amerikanischen Avantgarde zunehmendes Interesse an modaler Improvisation, entstanden zuerst durch die Islamisierung vieler Farbiger. Anlaß zu modalen Vokalimprovisationen waren auch die Lieder der Troubadoure, nicht nur die auf Skalen beruhenden Gesänge, auch die Texte wurden ja improvisiert. Renaissance und beginnende Mehrstimmigkeit ab 1300 bis hin zur Barockzeit sahen das ausgeschriebene Notenblatt oft nur als überlieferten Ansatz zu improvisatorischen Formen. Je kürzer das Stück, desto öfter wurde wiederholt und variiert. Der Rest solchen Improvisierens findet sich schließlich in Verzierungen und Trillern des Barock und in der Kadenz des klassischen Solisten. Und genau das, was dann verlorengegangen ist, diese Fähigkeit zum freien Phantasieren nach festgelegten Strukturen hat uns in der Gruppe „Between" interessiert. Unsere Begegnung mit Improvisationsmodellen des Mittelalters verdeutlicht aber auch, daß unsere Musik mit Grundtonbezug ohne funktionale Harmonik, aber mit modalen Skalen und in heterophoner Gestaltung, nicht nur „exotisch" oder „indisch", sondern eben auch mittelalterlich-europäisch „angehaucht" ist. Wenn wir zum Beispiel eine indische Tanpura als Borduninstrument verwendet haben, so dachten wir dabei auch an das Prinzip des Bordunklangs in der alten europäischen Musik, etwa bei der Drehleier.

Nach der Konzeption der verschiedenen Bewußtseinsebenen des Schweizer Kulturphilosophen Jean Gebser („Ursprung und Gegenwart") beginnt menschheitsgeschichtlich das mental-rationale Bewußtsein in der Malerei mit der Perspektive und in der Musik mit Kontrapunkt und Mehrstimmigkeit. Den „davor liegenden", früheren Bewußtseinsschichten des Magisch-Mythischen entspricht die einstimmige frühgriechische und mittelalterliche Musik, aber auch die modale Musik orientalischer und fernöstlicher Musikkulturen. Interessant, daß eine intensivere Begegnung mit außereuropäischen Tonsystemen sich in den letzten zehn Jahren gleichzeitig mit der Wiederentdeckung alter europäischer Musik vollzog. Begegnen wir mit diesen Musiken auch gleichzeitig früheren in uns versunkenen oder überwundenen Bewußtseinsschichten?



Dieter Schnebel

geb. 1930 in Lahr/Baden, studierte Theologie, Philosophie, Musikwissenschaft, promovierte 1955 mit „Studien zur Dynamik A. Schönbergs". Tätigkeit als Pfarrer und Religionslehrer (Kaiserslautern, Frankfurt/Main, München), seit 1976 Professor für experimentelle Musik an der Hochschule der Künste, Berlin. Kompositionen: Für Stimmen (... missa est) (1965–69); Glossolalie (1959–60); visible music I–III (1960–64); Maulwerke (1968–74); Schulmusik (1973–76); Kanon à 7 (1975); Orchestra (1977–78); Dreiklang (1977–78). Schriften: Mo-No, Musik zum Lesen (1969); Mauricio Kagel (1969); Denkbare Musik (1972)

Während der musikalischen Ausbildung in meiner Jugend lernte ich zunächst nur klassisch-romantische Musik kennen, also Musik von Bach bis Strauss und Reger – Barockem oder gar Vorbarockem begegnete ich selten. Als ich mit zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren dann Musik und Musikwissenschaft studierte, erweiterte sich meine musikalische Kenntnis, zum Teil vom Lehrplan verordnet, zum größeren Teil aber aus eigenem Interesse – und zwar nach vorn und nach hinten: Ich lernte die neue Musik in ihrer ganzen Breite kennen und stieß immer weiter vor auch in die fernen Zonen der Vergangenheit. Der Hochbarock mit seiner pauschalen – freilich hier auch schon die Moderne vorwegnehmenden – Musikkultur ließ mich kalt. Packender wurde es beim Frühbarock: Schütz und Monteverdi vermittelten tiefe Eindrücke, erst recht dann die großen Komponisten des 16. Jahrhunderts, vor allem Josquin des Prez, Gesualdo da Venosa, Heinrich Isaak; die weniger bedeutenden Deutschen wie etwa Hofhaimer gingen wenigstens ans Herz. Dann entdeckte ich die davorliegenden Jahrhunderte: Ockeghem, Dufay, Dunstable, Landini, Philip de Vitry, Machaut, Perotin, Leonin – und den melodischen Reichtum der Gregorianik.
Allerdings geschah die Beschäftigung mit der frühen Musik zunächst auf dem Papier, und man hörte sie nur innerlich in den durchs Lesen imaginierten Klängen. Während des Musikwissenschaftstudiums erarbeitete ich alte Texte, übte mich, wie sich's gehört, im Übertragen von Notationen, lernte so freilich auch die Kompositionstechniken kennen: etwa den *frühen Kontrapunkt* mit seiner Intention, die Horizontale (die melodischen Linien) und die Vertikale (die Zusammenklänge) in ein schwebendes Gleichgewicht zu bringen, oder mit Hilfe von Cantus firmi und imitatorischen Techniken großformale Zusammenhänge herzustellen, gewissermaßen eine große Linie zusammenhaltend durchzuziehen und die kleineren Linien als genaue bis verschwommene Echos oder Vorahnungen drumherum zu fädeln; oder die *rhythmischen Praktiken der Organa und der isorhythmischen Motette* – die Zeit durch Lang-kurz- bzw. Schwer-leicht-Ketten oder durch aufeinanderbezogene Unterteilungen fließend zu gliedern. Solches Studium erbrachte eine Erweiterung des kompositionstechnischen Wissens und durch die gleichzeitige Beschäftigung mit den zeitgenössischen Techniken eine ständige Begegnung von Alt und Neu, wo ich ebenso Altes im Neuen wie Lebendiges im Vergangenen sehen lernte, ohne daß in solcher wechselseitigen Durchdringung die stimulierenden Momente je ganz klar auseinanderzuhalten gewesen wären: was gerade vom Überkommenen oder vom Gegenwärtigen sich Eingang ins Bewußtsein verschaffte. Eher handelte es sich um Mischungen oder um Oszillationen, wo eines ständig ins andere übersprang, oder um Vektoren, wo das eine zum anderen wies oder umgekehrt.
Weniger abstrakt und technologisch gesprochen heißt das, daß die eindringende Beschäftigung mit der alten Musik zur Begegnung mit einem Lebendigen führt, in der das Vergangene eine Fülle von Neuem aufleuchten läßt, und dies nicht nur augenblickshaft, sondern ebensosehr sprudelnd. Erst recht geschieht dies in der sinnlichen Erfahrung des Klangs. Als in den späten fünfziger Jahren die ersten Schallplatten mit alter Musik herauskamen, erschien mir der rauschhafte Klang der beiden ersten vierstimmigen Kompositionen überhaupt, nämlich Perotins Weihnachtsgraduale, neuer und bewegender als das meiste der damals modernen Musik. Und eine konstruktiv so verrätselte Musik wie die Ockeghems, die von der Lektüre her eher kargen Klang verhieß, begann als lebendige Musik ebenso geheimnisvoll zu strahlen wie die Farben von gotischen Fenstern. Freilich haben die Aufnahmen, sei es aus orthodoxer Texttreue, sei es aus dem Bedürfnis, den Originalklang zu rekonstruieren, oft etwas Starres und Unsinnliches. Das mag ein wenig an der alten Musik selbst liegen: daß ihre fernen Klänge zunächst fremd berühren. Indes könnte die Einfühlung ins vergangene Leben – schließlich war diese Musik dereinst ebenso unmittelbarer oder kunstreicher oder auch höchst gefilterter, verhaltener Ausdruck von Menschen – eben jenes Leben zu entsprechender Äußerung erwecken.
Hierzu vermöchte gegenwärtige Erfahrung verhelfen: Die musikalische Formulierung dessen, was den Menschen heute bewegt, öffnet vielleicht auch dafür, was in anderen

1979. Agfa-HiFi-Plus-Cassetten: Mehr Dynamik, mehr Höhen, mehr Tiefen. Und 6 Minuten mehr Spielzeit.*

Die neuen Agfa-HiFi-Plus-Cassetten liegen in den klangprägenden Eigenschaften weit über der HiFi-Norm. Ausgezeichnete magnetische Speicherfähigkeiten garantieren, daß jede Aufzeichnung bestechend naturgetreu wiedergegeben wird. Auch in extremen Klangbereichen. Und zu dem Plus an Dynamik, an Höhen und Tiefen kommt eine Spielzeit-Reserve von 6 Minuten

*bei C 60 und C 90.

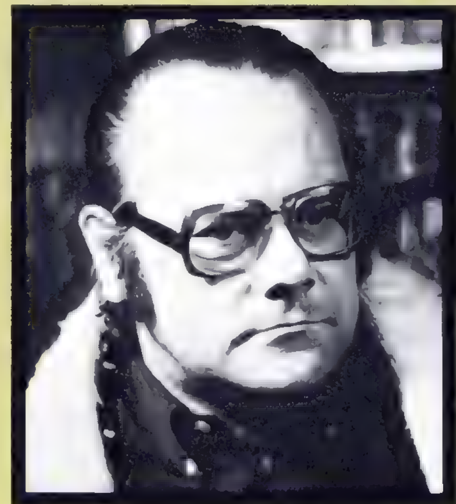
Agfa-HiFi-Plus-Cassetten: Klingen besser, spielen länger.



Ein Leistungsbeweis: Die Vorteile der Agfa Superchrom gegenüber herkömmlichen Chromcassetten: Verbesserte Vollaussteuerung um 3 dB – Dynamikgewinn von 4 dB – erheblich verringertes Grundrauschen.



Zeiten im Menschen klang. Ich selbst versuche in meinem Zyklus „Tradition" nicht nur frühere Arten des Komponierens – der Gestaltung des Tönens – und Weisen der Formen – der Bildung von Zusammenhängen – in ihrem immer noch gegenwärtigen Wesen aufzunehmen, sondern auch, was in den Klängen und Formen an Ausdruck bewahrt ist, neu hervorkommen zu lassen – auf daß sozusagen das musikalische Unbewußte, in dem sich die Inhalte einer langen Geschichte abgesetzt haben, in seinem verborgenen Leben wenigstens momentweise in gegenwärtige Kunst und gegenwärtigen Ausdruck eindringe und die Kräfte einer tiefen Vergangenheit aktuelle Gestalt finden, die dann auch in die Zukunft weisen könnte. Freilich ist wirkliche Erfahrung hier so schwierig wie das Leben selbst. Eben dies: sich einlassen auf das, was real ist oder war, dem begegnen, was sich da so hell wie dunkel bewegt, um es nicht im Zustand des blinden Verhängnisses zu belassen, sondern es heraus- und weiterführend zu gestalten, kurz: erleben–leben–überleben im alten Sinne des wahren Lebens – das mag in der Kunst so schwer gelingen wie im Leben auch.



Hans-Joachim Hespos

geb. 1938 in Emden. Ausbildung an der Pädagogischen Hochschule Oldenburg. Hauptschullehrer in Delmenhorst (Versuchsschule). Kompositionen: für cello solo (1964); frottages (1967); break (1968); dschen (1968); mouvements (1969–1974); palimpsest (1970); interactions (1971); ka (1972); scappa (1974); CHE (1975); das triadische ballett (1976); stoub (1977); go (1978)

. . . leonin, de vitry, machaut, josquin, di lasso, monteverdi . . .

die zeiten haben sich entwickelt –

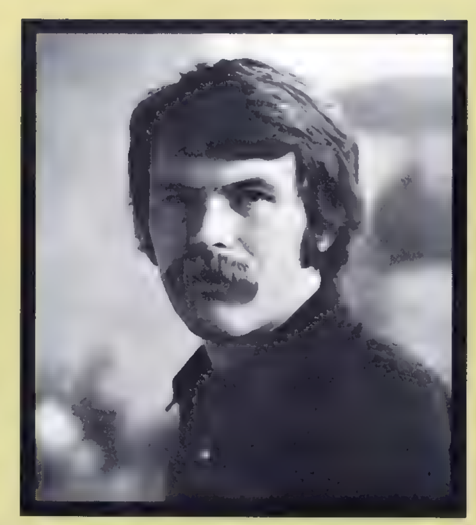
inzwischen ist uns der himmel auf den kopf gefallen. wir ringen um andere aussichten.

und es hilft gewiß nicht, sich chronisch vollzustopfen mit dem getön vergangener zeiten.

hellhörig riskieren wir wache ohren ins akut musikalische wagnis zu einer neu-anderen gegenwart in freiheit.

–

zuweilen schwingt aus dem echo toter musiken summende gelassenheit des planeten.



Ulrich Stranz

geb. 1946 in Neumarkt/St. Veit (Bayern). Studierte Violine (Keller, Endres) und Komposition (Büchtger, Bialas). Stipendiat am Utrechter Institut für Sonologie, lebt seit 1974 in Zürich. Kompositionen: Diversono (1970); Déjà vu (1973); Tachys (1974); Innen-Bild (1975); C-Cis-Laute (1976); Zeitbiegung (1977); Musik für Klavier und Orchester (1978)

Mein Wissen über das weite Feld der Musik vor Monteverdi ist, dies muß ich zunächst eingestehen, sehr lückenhaft. Soweit es nämlich beim Hochschulstudium überhaupt um „Vorbarockes" ging, streifte die Ausbildung bestenfalls eine Handvoll interessanter Einzelheiten (zufällig als am markantesten in Erinnerung der Begriff „musica nova"); und dazu, um im nachhinein weiterreichende Kenntnisse zu erwerben, fehlte mir bisher die nötige Muße, vielleicht auch der nötige Antrieb.

Dies verhält sich so, obwohl ich mich doch eigentlich jedesmal spontan gefangennehmen lasse, wenn im Rundfunk Musik aus dem 14. bis 16. Jahrhundert erklingt. Dabei liegen mir, um hier ein wenig zu differenzieren, trotz oder gerade wegen der größeren zeitlichen Ferne der Spätgotik deren fließende Formen, ungenormte (was nicht heißt regellose) Stimmführung und herber, struppiger Klang als mit nichtfunktionaler Tonalität Umgang suchendem, heutigem Komponisten näher als die übersichtlichere formale Gliederung und die relative harmonische Glätte der Renaissance.

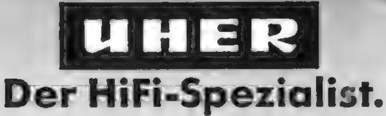
Mag sein, daß ich mich bald noch einmal intensiv mit den alten Niederländern auseinandersetzen werde.

Kleiner als ein Brockhaus. Aber mit 2 x 65 Watt Sinus Ausgangsleistung.

Uher HiFi-miniset

Die neue, revolutionäre HiFi-Anlage von UHER. Mit dem exclusiven Cassettenrecorder CR 240, Tuner und Verstärker. Nur 18,5 cm hoch. Nur 23,5 cm breit, nur 19 cm tief. Aber mit 2 x 65 Watt Sinus Ausgangsleistung. In bekannter UHER-Präzision. Wie man sie sonst nur in der Weltraum- und Luftfahrttechnik kennt.
Der UHER-HiFi-miniset findet durch seine kompakten Abmessungen überall Platz. Im Wohnzimmer. Im Arbeitszimmer. Auf der Yacht. Oder im Büro. Einfach überall.
Der UHER-HiFi-miniset. Eine der modernsten und kompaktesten Anlagen der Welt. Nur im guten Facheinzelhandel.
Der UHER-HiFi-miniset. Für anspruchsvolle HiFi-Kenner.





Informationen erhalten Sie von: UHER WERKE MUNCHEN GmbH & Co., Barmseestraße 11, 8000 München 71. Belgien: Radelco Pvba Italielei 177/179, 2000 Antwerpen. Luxemburg: Sogel SA 1, Dernier Sol, Luxemburg. Niederlande: Electrotechniek BV, Duivendrechtsekade 91–94, Amsterdam. Österreich: Karl N. P. Gruber G.m.b.H., Hardtgasse 15, 1190 Wien. Schweiz: Apco AG, Räffelstrasse 25, 8045 Zürich
Italien: Uher Vertriebsgesellschaft di Michele Marangachi, Corso Magellano 21 R, Genua – Sampierdarena 16149

Alte Musik als Fundus für Popmusik

Von »schönen Stellen« und synthetischem Kitsch

Auf die Idee, Kompositionen des historisch unterbelichteten, keineswegs aber unbedarften Beethoven-Zeitgenossen Johann Nepomuk Hummel als Vorlage für seinen Klassik-Jazz-Verschnitt zu verwenden, ist der rumänische Pianist Eugen Cicero bisher nicht verfallen. So leicht wird er wohl auch nicht darauf kommen, genausowenig wie Jacques Loussier eine Aufnahme unter dem Titel „Play Telemann" oder Keith Emerson eines Tages Max Regers „Gesang der Verklärten" herausbringen wird. Worauf es manchem Interpreten der im weitesten Sinne als populär bezeichneten Musik ankommt, erweist sich bereits am verwendeten Material: Bach, Beethoven, Tschaikowsky, Händels „Fireworks Music" und die „Karelia Suite" von Sibelius, Mozarts türkischer Marsch und Mussorgskijs „Bilder einer Ausstellung", Bartóks „Allegro barbaro", die „Mondscheinsonate", die „Elise". Es geht um die exotische Verpackung von „schönen Stellen" der Musikliteratur.

Zumindest ein Aspekt der Allianz zwischen „alter Musik" und Popmusik sei damit angedeutet. Das Phänomen ist jedoch komplexer und keineswegs immer nur pejorativ einzuschätzen. Aber wo beginnen? Müssen es wieder die Beatles sein mit ihrer Bach-Trompete (die gar keine gewesen ist) in „Penny Lane" oder dem Streichquartett von „Yesterday", womit angeblich der Klassikgestus seinen Einzug in den Popbereich hielt? In der Tat gibt es die Begriffe „Classic Rock" oder „Baroque Rock" erst seit Mitte der sechziger Jahre, als die afro-amerikanische Musik in ihre manieristische Phase eintrat, um schon bald – im Kolossalstil von Emerson, Lake & Palmer – ihren Umschlag von Qualität in Quantität zu erleben.

Ihren historischen Vorläufer kann die Klassik-Rock-Verbindung im übrigen nicht im „Third Stream Jazz" eines Gunther Schuller (mit dem Modern Jazz Quartet) oder eines Mátyás Seiber (mit Johnny Dankworth) sehen. Der Syntheseversuch bezog sich dort auf zur annähernd gleichen Zeit in verschiedenen Musizierformen aktuelle Stilprinzipien. In ähnlicher Weise hat beispielsweise auch Scott Joplin mit seinem Hauptwerk „Treemonisha" 1911 versucht, spätromantische Oper und kompositorisches Material schwarzer Folklore der Zeit miteinander zu „versöhnen". Das Problem der Beziehungen zwischen afro-amerikanisch geprägter Popularmusik und europäischer E-Musik hat unter historischem Blickwinkel ohnehin viel Ähnlichkeit mit einer Tautologie. „Begegnung" entspricht ja gerade dem Wesen einer Musik, die sich erst durch mehrfache Akkulturationen gebildet hat.

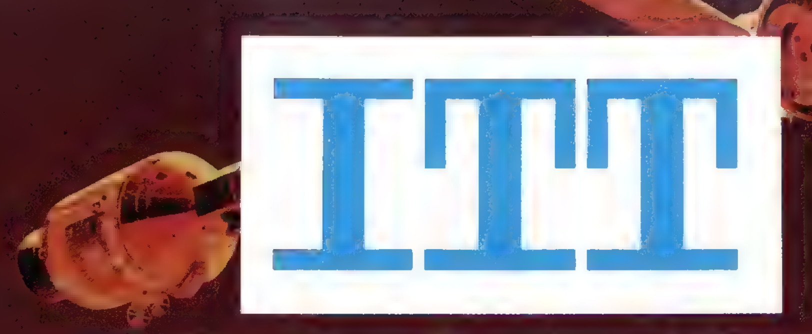
Popmusikalische Paraphrase

Wichtiger als eine Rekonstruktion der historischen Entwicklung scheint deshalb der Versuch zu sein, anhand konkreter Beispiele eine Typologie von bewußt retrospektiven Haltungen in der Popmusik aufzustellen. Quantitativ den größten Bereich stellen popmusikalische Paraphrasen von Werken berühmter Komponisten aus der barocken, klassischen und romantischen Stilperiode dar. Die Transposition in ein neues musikalisches Idiom geschieht dabei unter verschiedenen Aspekten. Die Marburger Gruppe Pell Mell übernahm für ihre Komposition „From The New World" 1973 den letzten Satz aus Anton Dvořáks Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95. Thomas Schmitt, der Komponist der Band, verfuhr hier im Sinne eines Neuarrangements beziehungsweise einer Neuinterpretation. Das heißt, er ließ die musikalische Substanz des Symphoniesatzes – formalen Ablauf, harmonische Basis, melodische Gestaltung und größtenteils auch die rhythmische Konstruktion – unangetastet. Er instrumentierte das Orchesterwerk nur für sein Quintett – bestehend aus Violine, Orgel, Baß, Schlagzeug, Stimme – um, unterlegte darüber hinaus den Hauptmelodien einen englischen Text und interpretierte die Komposition anschließend mit einem rockspezifischen Drive.

Anders verfuhr dagegen die holländische Gruppe Ekseption in ihrem „Vivace", das auf Johann Sebastian Bachs bekanntes Violinkonzert a-moll zurückgeht. Ähnlich wie bei Jacques Loussier lieferte Bachs Werk nur thematisches Material für ausgedehnte Improvisationen im Grenzbereich von Jazz und Rock.

Eine dritte Möglichkeit musikalischer Paraphrasierung bot die englische Band Procol Harum bereits 1967 mit dem Song „A Whiter Shade Of Pale", dessen einprägsames Hauptthema auf dem Motiv einer Bachschen Kantate beruht. Nur in den harmonischen Fortschreitungen mit einem stufenweise abwärts geführten Baß und bestimmten Verzierungstechniken (Triller, Mordent) ist die barocke Vorlage noch erkennbar. Procol Harum ging es in erster Linie um die Entlehnung eines musikalischen Einfalls, der ohne weitere kompositorische oder interpretatorische Konsequenzen dem Stil der Band aufgeopfert wurde. (Um welche Bach-Kantate es sich bei der Vorlage handelte, verschwieg im übrigen sowohl die Gruppe selbst als auch jeder Autor, der den Sachverhalt von Original und Adaption bisher feststellte.)

Bei einigen Ensembles gehört das Aufgreifen „klassischer" Themen zum generellen Stilmerkmal. Neben der holländischen Band Ekseption sind es vor allem die Gruppen des Organisten Keith Emerson – The Nice und Emerson, Lake & Palmer –, bei denen die Adaption zur prägenden Ausdrucksform gehört. Berühmtestes Beispiel der Paraphrasierungsmethode Emersons sind die „Bilder einer Ausstellung" nach Modest Mussorgskij. Emerson und seine beiden Musikerkollegen verwenden die romantische Vorlage als vorgeformtes Material. Einerseits werden mit elektronischen „Hilfsmitteln" Strukturen der originalen Komposition hervorgehoben; beispielsweise werden die Tonrepetitionen und kurzen Vorschläge, die zur Charakterisie-



Technik der Welt
in deutscher Qualität



Klang und Bedienung perfekt

150 Watt HiFi vollelectronisch

Wir möchten, daß Sie sitzen bleiben

Schon auf den ersten Blick sehen Sie, diese HiFi-Anlage ist ganz anders: Da dominieren keine Tasten, Knöpfe und Regler mehr. Stattdessen fallen große digitale Leuchtanzeigen auf. HC 9071 ist die erste Audio-Anlage eines ganz neuen vollelectronischen Konzeptes. Dahinter steckt eine im Grunde ganz simple Überlegung: HiFi-Stereo kann man nur von dem Platz aus optimal einstellen, von dem aus man hören will. Deshalb haben wir Schluß gemacht mit dem ewigen Hin- und Her zwischen Sessel und Gerät. Herzstück dieser neuartigen HiFi-Anlage ist der „HiFi-Processor": eine aus dem Gerät herausnehmbare Infrarot-Steuereinheit. Mit dieser drahtlosen Fernbedienung können Sie nicht weniger als 38 Funktionen fernsteuern. Und weil die wichtigsten Einstellungen gleichzeitig auch optisch kontrollierbar sein sollten, haben wir in die Vorderfront der Anlage die großen digitalen Leuchtanzeigen eingebaut, die auch auf einige Meter Entfernung noch gut erkennbar sind. So bequem war Stereogenuß noch nie.

Was Sie jetzt alles vom Sessel aus dirigieren können, ist einfach frappierend:

Sie schalten die Anlage ein und aus. Sie rufen 11 gespeicherte UKW-Festsender und einen AM-Sender (MW/LW) ab.

Sie steuern Klangfarbe (Bässe/Höhen), Lautstärke, Balance und die DLPF-Rauschunterdrückung.

Sie schalten das Gerät mit der Mute-Taste auf „stumm" (was wichtig sein kann, wenn z. B. das Telefon klingelt).

Sie bedienen alle Laufwerk-Funktionen des Tape-Decks, einschließlich der Ein- und Ausblend-Vorrichtung und der Aufnahme.

Sie starten den Plattenspieler (und können ihn natürlich auch wieder abschalten). Sie können jederzeit den hydraulischen Tonarmlift heben und senken.

Allein durch diese vollelectronische Fernsteuerung bietet Ihnen HC 9071 Möglichkeiten, die man heute noch schlicht als einzigartig bezeichnen kann.

Vier electronische HiFi-Komponenten in einem

Es versteht sich eigentlich von selbst, daß wir mit einem solchen Bedienungskomfort nicht irgendein HiFi-Gerät ausgestattet haben, sondern eine HiFi-Anlage, die auch in Technik und Leistung zukunftsweisend ist.

HC 9071 verkörpert die optimale Integration ausgereifter electronischer Komponenten: Verstärker, Tuner, Tape-Deck und Plattenspieler.

Der Verstärker hat eine Ausgangsleistung von insgesamt 150 Watt (2 x 75 Watt Musik/2 x 48 Watt Sinus).

Der 3-Bereichs-Tuner verfügt über eine digitale Frequenzanzeige sowie 11 UKW-Festsenderspeicher.

Das DOLBY Cassetten-Tape-Deck ist mit einem 3-Motoren-Laufwerk und electronischer Steuerung ausgestattet.

Der Automatic-Plattenspieler besitzt ein Direct-Drive-Laufwerk mit ± 0,045 % Gleichlaufschwankungen.

Alles in allem präsentiert sich HC 9071 als eine HiFi-Anlage, zu der man nichts Besseres sagen kann als Klang und Bedienung perfekt.

Ihr HiFi-Fachhändler führt sie Ihnen gern vor – in seinem HiFi-Studio, wo Sie sich alles in Ruhe erklären lassen können.

ITT Schaub-Lorenz, 7530 Pforzheim

rung des armen Juden Schmuyle dienen, mit dem Synthesizer durch Vibrationen und Tonschwebungen in ihrem Ausdrucksgehalt des „Kläglichen" noch potenziert. Ebenso wird die Stimmung mancher Partien („Das alte Schloß") mit den Mitteln eines lyrischen Songstils verdeutlicht. Auf der anderen Seite werden aber auch Kompositionsteile, so die „Hütte der Baba Yaga", bis zum Klangexzeß gesteigert, indem sich an das originale Tongemälde Mussorgskijs eine Eigenkomposition, gewissermaßen als klassische Durchführung, anschließt, bevor die „Reprise" des Originals folgt. Emerson, Lake & Palmer geht es primär also nicht um die Neuorchestrierung des Mussorgskijschen Klaviersatzes mit zeitgenössischen, popmusikalischen Mitteln, auch nicht um eine Improvisationsbasis oder die Übernahme eines musikalisch typisierten Stimmungsgehaltes, sondern um eine kompositorische Fortführung des alten Klangmaterials.

Musizieren „im alten Stil"

Für einen zweiten Typ popmusikalischer Retrospektive dienen nicht konkrete Werke der Vergangenheit als Kompositionsvehikel, es wird vielmehr lediglich „im alten Stil" musiziert. Für dieses Prinzip, im Gestus vergangener Musizierpraktiken neue Kompositionen zu schreiben, war vor allem die britische Gruppe Amazing Blondel bekannt. Mit Instrumenten wie Dulcimer, Laute, Krummhorn, Viola da gamba, Violone, Blockflöte, Zither, Cembalo, Glockenspiel und Harmonium schufen sie „höfische Tänze" in den überlieferten Formen von Pavane, Galliarde und Branle.

In jüngster Zeit hat das österreichische Oktett eela craig in einer „Missa universalis" ebenfalls auf traditionsreiche Formen zurückgegriffen – sie vertonten die fünf feststehenden Teile des Ordinarium missae, fügten den lateinischen Texten von Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei lediglich französische, englische und deutsche Partien hinzu. Neben der äußeren Form wurden auch innermusikalische Strukturierungselemente beibehalten, zum Beispiel die Stimmaufteilung, die sich nach dem liturgischen Prinzip von Kantor, Schola und Volk richtete. Aber trotz einiger zusätzlicher Choralmotive und Bruckner-Zitate ist die „Missa universalis" in ihrem Klangeindruck keine Messe alten Stils, sondern vom musikalischen Impetus, von der Phrasierungstechnik und der rhythmisch-melodischen Auffassung her eine Messe „neuen Rockstils".

Auch der Gruppe Gentle Giant sind aus der abendländischen Komponierpraxis tradierte Stilelemente nicht fremd. Man untersuche beispielsweise ein A-cappella-Werk wie „Design" von der Schallplatte „Interview" auf seine historischen Dimensionen. Man wird dabei weniger für Rockmusik spezifische Stilkriterien herauspräparieren, eher Merkmale europäischer „Kunstmusik", wie imitatorische Stimmeinsätze, impressionistische Akkordprogressionen, polyphone und homophone Sätze.

Zur gleichen Stilrichtung gehört auch die holländische Gruppe Focus des Van-Otterloo-Schülers Thijs van Leer. Bestes Beispiel einer Musik im Stil und mit formalem Konzept „ernster Musik" ist ihr „Hamburger Concerto", ein am klassischen Sonatenhauptsatz orientiertes Monsterwerk, von dem van Leer selbstironisch-provokativ meinte, es sei ähnlich eloquent wie Beethovens Kompositionen.

Aufführungspraktisch in eine andere Richtung tendierten Gruppen wie Deep Purple, Siegel-Schwall-Band oder Moody Blues, die Werke für Rockband und großes Symphonieorchester schrieben, aber mit der musikalischen Faktur vom Barockklang bis zur Spätromantik und mit einer durch den verschiedenen Ausbildungsstand der Musiker bedingten Aufteilung in improvisierende Rockband und arrangiertes Orchester nie eine befriedigende Synthese von Rock- und „Klassik"-Idiom erreichten. Ihr kompositorisches Scheitern hatte dabei durchaus seine Tradition. Fusionen innermusikalisch und sozial heterogen strukturierter „Klangwelten" waren bisher noch immer theoretische Phantome, denen eine musikalische Praxis vergeblich nachjagte.

In diesem Zusammenhang sei noch das Klavierkonzert Nr. 1 von Keith Emerson erwähnt, das die Satzbezeichnungen Allegro giocoso, Andante molto cantabile und Toccata con fuoco trägt. Dieses Werk, veröffentlicht auf der Schallplatte „Works I" von Emerson, Lake & Palmer, hat mit populärer Musik allenfalls die Autorenschaft eines als Rockmusiker bekanntgewordenen Interpreten und Komponisten gemein. Für die Beurteilung des musikalischen Standortes und die ästhetische Anschauung Keith Emersons mag das Stück dennoch aufschlußreich sein, weil sich darin eine nur als Überkompensation zu interpretierende, für Rock- und Jazzmusiker fast typische sozialpsychologische Haltung spiegelt. Eine detaillierte, nicht musikimmanente Analyse des Werkes würde gerade diesen Zusammenhang von hypertrophem Kompositionsstil und latentem Minderwertigkeitskomplex verdeutlichen. Hier sei nur darauf verwiesen, daß das Opus in seiner skurrilen Mixtur musikalischer Physiognomien Haydns, Hindemiths, Prokofjews und Beethovens ein Beispiel mehr für die These liefert, daß der einst hoffnungsvolle Rockmusiker Emerson sich nur im Kreise eines vielgestaltigen Eklektizismus bewegt.

Neubearbeitung mit elektronischen Mitteln

Neben der Verwendung konkreten musikalischen Materials der abendländischen Musikgeschichte und den Neukompositionen von Popmusik „im alten Stil" muß schließlich noch ein dritter Typus erwähnt werden, und zwar die notengetreue Übernahme alter Musik in ein Instrumentationskonzept, das vorwiegend mit populärer Musik assoziiert wird – Beethoven als Kapitän des gelben Unterseebootes gewissermaßen. Das Bonmot des Jazz – Wo die harmonische Not am größten, da ist die Blue Note am nächsten – ließe sich in diesem Zusammenhang abgewandelt auf die Popmusik übertragen: Wo die klangliche und kompositorische Not am größten, da ist der Synthesizer am nächsten. Seitdem der amerikanische Musiker, Physiker und Hochfrequenztechniker Robert Moog 1968 ein elektronisches Musikinstrument entwickelt hat, für das er wertvolle Anregungen durch die Erkenntnisse der Weltraumforschung, besonders des Transistorensystems, verwerten konnte, seitdem gibt es kaum noch einen bedeutenden Popmusiker, der das omnipotente Instrument mit seiner Programmierungs- und Speicherungskapazität von über sechzehn Millionen verschiedener Rhythmus- und Klangstrukturen nicht wenigstens einmal im Studio eingesetzt hat. Und was an synthetischer Klangerzeugung mit Hilfe des Synthesizers alles möglich ist, das hat der Komponist Walter Carlos mit seinen Retortenwerken „Switched On Bach" und „Well-Tempered Synthesizer" an sich schon bewußt gemacht.

Sechzehn Millionen Klangstrukturen haben wohl auch den Japaner Isao Tomita gereizt, die Spiele von Walter Carlos noch ein wenig weiter zu treiben. Für seine Neubearbeitungen mit elektronischen Mitteln hat er sich dabei nicht nur „geeignetere" Objekte ausgesucht – Kompositionen von Mussorgskij, Strawinsky, Ravel und Debussy, die strukturell schon an differierende Klangfarben gebunden sind –, er hat zudem noch die Stereophonie zur Quadrophonie ausgeweitet. Vor allem aber hat Tomita – darin ein wahrer Popkünstler – alle Hemmungen über Bord geworfen, die in klassisch-romantischer Ästhetik befangene Komponisten wenigstens rudimentär im Sinn für Proportionen und für abstrakt-künstlerische Klänge noch besitzen. Tomitas „Bilder einer Ausstellung" und „Feuervogel" sind monumentale, knallig bunte, konkrete Assoziationen in Hülle und Fülle hervorrufende Popgemälde, gegen die die Welt der Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band fast schon klassisch streng wirkt.

Isao Tomita gelingt noch mehr: die Transformation künstlerischer Äußerung zur sportlichen Disziplin, die Aufwertung technischer Manipulation zum kompositorischen Akt. In diesem Zusammenhang erscheint gerade ein Effekt seiner Klangdemonstrationen wichtig. An diesen bombastischen Apotheosen wird nämlich deutlich, daß Lautstärke und Hüllklang die Tendenz zum Pathos, synthetische Musik die Wirkung eines Surrogats in sich trägt. Pathos und Surrogat aber können als untrügliche Zeichen für das gelten, was offenbar immer mehr in Mode kommt: für Kitsch. Harmlos, gewissermaßen wie das deduktive Gegenverfahren zu Tomita, erscheint dagegen José Felicianos Methode, Händels „Fireworks Music" auf die sechs Saiten seiner unverstärkten Gitarre zurückzuarrangieren.

Besieht man die Integrationsbemühungen von Rock- und E-Musik aus der Distanz, dann stellt man einen fast zwanghaften Drang der „Kultur von unten" nach der „höheren Musik" fest, der – gerade weil er so einseitig ausgerichtet ist – wohl eher sozialpsychologische Ausdeutung zuläßt. Daß die Versuche der Annäherung oder Verknüpfung letztlich unbefriedigend bleiben oder zum Scheitern verurteilt sind, hat aber auch noch einen anderen Grund. Die „gearbeitete" Musik abendländischer Kultur, als Spitze einer langen Bildungstradition, setzt andere Rezeptionsformen voraus als die Rockmusik selbst in ihren extremsten Experimenten. Und von daher wird auch verständlich, daß im Bereich von Folkmusic und bei den Liedermachern das Aufgreifen alter Texte, alter Spielpraktiken und Melodien, das Musizieren im alten Stil, ja sogar der Nachbau alter Instrumente so viel organischer wirkt. Denn die Adresse der „Frischen teutschen Liedlein" ist bei Georg Forsters Version von 1549 und bei Hannes Waders Neuinterpretation von 1975 die gleiche: Musik fürs Volk.

Wolfgang Sandner

Franz Schrekers »Die Gezeichneten« in Frankfurt



Zu den fatalsten ästhetischen Behauptungen gehört die vom Urteil der Geschichte, das diese zu Recht fälle und gegen das es auch keine Möglichkeit des Einspruchs gebe. Die Auffassung ist bequem, verpflichtet nicht zur Beschäftigung mit dem nicht Approbierten, schließt intensive Erfahrungen geradezu kategorisch aus. Kurz: sie erspart das Denken – die Überlegung etwa, wie Glück und Unglück in der Kunst, Ruhm und Vergessenwerden zustande kommen und auch gesteuert werden. Der Rekurs auf den angeblichen Schuldspruch der Geschichte entspringt nichts anderem als ichschwacher Autoritätshörigkeit und – vor allem, je protziger die These vorgetragen wird – feiger Sympathie mit den stärkeren Bataillonen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Emsigkeit, mit der der Kulturbetrieb auf hoch- und rundzahlige Geburtstage reagiert, Jubiläen feiert.

Doch die Skepsis derartigen Jubiläen gegenüber findet immer wieder neue Bestätigung. Denn die großen Zahlen garantieren keineswegs intensive Beschäftigung mit den zu Feiernden – und lohnende Ergebnisse oft erst recht nicht. Was das Beethoven-, das Schönberg- und jüngst das Schubert-Jahr an wirklich produktiver aktueller Auseinandersetzung erbracht haben? Es ist beschämend wenig.

1978 wäre ein Komponist hundert Jahre alt geworden, der „vom Vergessen wie von einem schweren Stein begraben ward". Theodor W. Adorno konstatierte dies 1959 in seinem Essay über Franz Schreker – und so sehr viel scheint sich seitdem kaum geändert zu haben. Gewiß: 1964 hatten sich Christoph von Dohnányi und Bohumil Herlischka in Kassel nachdrücklich, doch letztlich folgenlos für Schrekers frühes Erfolgsstück „Der ferne Klang" eingesetzt. 1976 gab es beim „Steirischen Herbst" in Graz einige Bemühungen um Schreker – dabei sogar eine konzertante Aufführung des „Fernen Klangs". Und das sogenannte Schreker-Jahr 1978 brachte sogar die Uraufführung einer Oper, deren Präsentation 1933 am selben Ort unter beschämenden Umständen torpediert wor-

den war: des „Christophorus" in Freiburg, außerdem ein Schreker-Symposion in Berlin. Die Aufführungen in Kassel und Freiburg waren verdienstvoll und perspektivenreich, ließen jedoch auch die Grenzen kleinerer Häuser erkennen. Sie weckten hauptsächlich die Lust nach weiteren Schreker-Aufführungen, die dennoch ungestillt blieb. Nun, in geziemend kurzem Abstand zum eher kläglich verlaufenen Jubeljahr 1978 – und somit gleichsam als Bestätigung des Aberglaubens gegenüber Jubiläen – brachte die Frankfurter Oper Schrekers Hauptwerk „Die Gezeichneten" heraus.

Ort und Zeit sind symptomatisch. Denn der gloriose Aufstieg des Opernkomponisten Franz Schreker hing mit der Frankfurter Oper in der Ära ihres Generalmusikdirektors Ludwig Rottenberg zusammen. Die Hauptwerke Schrekers („Der ferne Klang", 1912; „Die Gezeichneten", 1918; „Der Schatzgräber", 1920) wurden in Frankfurt uraufgeführt. Vor allem „Die Gezeichneten" machten sowohl Frankfurt zur Schreker-Hochburg als auch den Komponisten zum seiner eigenen Sujets und Libretti wegen skandalumwitterten Erfolgsmeister. Immerhin wurden Schrekers Opern zwischen 1912 und 1933 in Deutschland rund tausend Mal gespielt: häufiger als manche mitunter schwächeren, doch nach wie vor unangefochten populären Stücke von Richard Strauss.

Der triumphale Erfolg, der Schreker nun bei der Frankfurter Aufführung der „Gezeichneten" zuteil wurde, hat seine Kehrseite in der nach wie vor, und nun mehr denn je, verstörenden Frage, warum Schreker so gründlich vergessen wurde. Schließlich gibt es keinen anderen Komponisten, bei dem Weltruhm und Verdrängtwerden so jäh und radikal aufeinander folgten. Daß Schreker nach 1933 tabu war, hängt nicht nur mit der Verfemung durch die Nationalsozialisten wegen Schrekers jüdischer Abstammung zusammen, sondern auch mit einer gewandelten ästhetischen Situation. Der Fall wird nämlich dadurch kompliziert, daß Schrekers Erfolgskurve, die 1933 abrupt abbrach, schon in den zwanziger Jahren zu sinken begann. Im Zeichen des heraufdräuenden Blut-und-Boden-Dunstes, aber auch unter dem der sogenannten Neuen Sachlichkeit galten Schrekers Sujets, Texte und Musik als nicht mehr zeitgemäß. Schrekers Opern entsprachen nicht mehr den Vorstellungen von einem genuin modernen Musiktheater.

Die neue Musik, vor allem die der Schönberg-Schule, durchzusetzen, wurde nach 1945 zur zentralen Aufgabe; für Schreker blieb da keine Kraft. Und innerhalb des Opernbetriebs nahm man von Schreker schlicht keine Notiz mehr; aber weitaus schwächere und belanglose Stücke von Puccini und Strauss hielten sich mühelos im Repertoire. Ein Rätsel bleibt, daß die verschiedenartigen musikologischen, ästhetischen, psychologischen und zeitgeschichtlichen Erklärungsversuche, warum Schreker zum Un-Komponisten wurde, keine tatsächlich schlüssige Lösung erbracht haben. Daß sowohl die Theater als auch die Schallplattenfirmen bei aller – und durchaus verdienstvollen – Ausgrabungsfreudigkeit um Schreker einen Bogen machen, ist schlechthin unverständlich. Immerhin haben Dietrich Fischer-Dieskau und Hermann Prey bei ihren Anthologien des deutschen Klavierlieds je ein Stück von Schreker aufgenommen; und zumindest das Gerücht existiert, daß eine Plattenpublikation des Grazer Mitschnitts des „Fernen Klangs" nicht ausgeschlossen sei.

Das Rätselhafte allerdings scheint bei Schreker dazuzugehören; und gerade deshalb ist die Mißachtung so frustrierend, bleibt die brennende Neugier ungestillt: eine Neugier, die auch in ihren sexuellen Motivationen durch die skandalträchtigen Stoffe geschürt wurde. So wurde Schreker bei der Nazi-Ausstellung „Entartete Musik" charakterisiert als „der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte": das Anreißerische und das Tabuierende gingen Hand in Hand – und kalauernd denunziatorisch wurde zugleich ein wesentliches Moment von Schrekers Musik benannt: ihr Fließendes, Flutendes, die scheinbar festen Grenzen der sogenannten Realität Überspülendes.

Diese Neugier, die sich an Schrekers Musik heftete – und oft gerade für den, der sie nicht zu hören bekam –, ließ das Gerücht zur Wahrheit werden – analog zu Titel wie Thema von Schrekers Oper „Der ferne Klang". Und wenn Ernst Bloch Mahlers Musik als „melismatische Depeschen aus fernem Hauptquartier" umschrieb, Adorno Weberns Pianissimi als unerhörte Fortissimi, allerdings aus weitester Ferne herübertönend, interpretierte – stets schien als auratisches Signal der Name Schrekers mit im Spiel.

Gerade das Vorspiel zu den „Gezeichneten" mit seinem bitonalen Oszillieren des D-dur- und des b-moll-Dreiklangs, dem irreal irisierenden Klanggespinst aus Klavier, Harfen, Celesta, Streichern und Baßklarinette ist tönende Geistererscheinung schlechthin: „Der ferne Klang".

Dieses Moment des sich Verflüchtigenden und Aufhebenden (Brecht: „Nichts, woran man sich halten kann") bestimmt als Negation auch die Inhalte der Schrekerschen Opern mit ihrer latent nihilistischen Grundtendenz. Hans Mayer hat dies in seinem Grazer Vortrag über „Schreker und die Literatur" auf den Begriff gebracht: „Seine Dichtungen gestalten immer wieder, und fast zwangshaft, die Diskontinuität der Kunstentwicklung in einer späteren Bürgerwelt. Der Topos dieser Dramatik beruht auf einer dreifachen Negation. Zunächst als Negation einer Symbiose von glücklichem Leben und künstlerischem Schaffen. Dann die Negation einer Symbiose von Mann und Weib. Schließlich die Negation der Chance, als Künstler ins künstlerische Paradies auszuweichen."

Schreker, Wiener Zeitgenosse von Freud und Otto Weininger, gestaltete Liebesbeziehungen zwischen Mann und Frau und die romantische Künstlerproblematik einzig im Sinne desperaten Scheiterns. Die Stücke schließen schwarz – und nicht das kleinste positive Lämpchen flackert. Die Scheu, sich mit Schreker auseinanderzusetzen, hat sicher auch hier einen ihrer Gründe.

Bezeichnend für die neuere Schreker-Rezeption ist denn auch ihre relative Planlosigkeit: Der Freiburger „Christophorus" kam zustande, weil es in Berlin Schwierigkeiten gab; in Frankfurt wollte man ursprünglich Roman Haubenstock-Ramatis „Amerika" riskieren, verfiel, als das Projekt sich zerschlug, eher kurzfristig auf „Die Gezeichneten". Dieser Entschluß allerdings entspringt nicht – oder zumindest keineswegs nur – dem Wiedergutmachungsstreben oder gar purer Nostalgie. Als zeitgemäß empfindet man an Schrekers Opern heute eher wieder genau das, was vor 1933 an ihnen faszinierte und schockierte: das Moment wüster Sex-and-Crime-Kolportage – allerdings in Verbindung mit einer musikalisch-theatralischen Faktur, die die herkömmlichen Grenzen zwischen hoher und niederer, seriöser und trivialer, ernster und unterhaltender Kunst überspringt.

Der Grazer Schreker-Spezialist Gösta Neuwirth hob treffend hervor, daß gerade in diesem Überspültwerden der etablierten ästhetischen Schranken durch die wuchernde Kraft des Unterbewußten, ausgelöst durch die makabren Sujets, Schrekers besondere Aktualität liege – ergänzt durch Michael Gielens ebenso triftigen Hinweis, daß Schrekers Musik kaum, wie mitunter selbst die Wagners, losgelöst von ihrem musikdramatischem Kontext gehört werden kann: als Musik braucht sie die Szene.

Nimmt sich ein Dirigent von der Autorität Michael Gielens der „Gezeichneten" an, so ist zu erwarten, daß die Klischees nicht erfüllt werden. Zu den gängigen Vorurteilen gegen Schreker gehört das vom Eklektizismus: Schreker sei nie ganz er selber, immer ein Amalgam heterogener Einflüsse. Wahr ist daran einzig, daß alle bedeutenden Komponisten, von Bach bis Boulez, Eklektiker waren. Wer Ohren hat, zu hören, Musik nicht nach einem vorgeschobenen Katastersystem registriert und rubriziert, wird in Frankfurt nur Schreker gehört haben. Und gegenüber der durchgängigen Suggestion dieser Musik wirkten selbst die durchaus positiv intendierten Feststellungen vom Fluktuieren hoher und trivialer Musik vordergründig. Das heißt: in einer Musik, in der die Facettenbildung, das Changieren der Sphären zur Sache selbst gehören, verliert das Betonen ihrer Heterogenität seinen Sinn. Musikalisch ereignete sich die Quadratur des Zirkels: Man erfuhr die Oszillationen Debussys und Ravels, die Klanggesten aus Bartóks „Herzog Blaubarts Burg", Puccinis Kantilene und Strauss' Schwung geradezu als Derivate aus Schrekers Gesamt-Klang-Kunstwerk.

Gielen vollbrachte dabei das Kunststück, bei allen Sfumato-Wirkungen und rauschenden Klang-Entgrenzungen stets Elastizität und Pulsieren des Rhythmus zu wahren, die bitonalen Reibungen, die Komplexität der vieltönig dissonierenden Akkorde und – bei aller Einheitlichkeit des Verlaufs – den überwie unterschwelligen Ausdrucksschichten- und Gebärdenreichtum dieser Partitur sinnfällig werden zu lassen. Mit aktueller Authentizität wird sie sich kaum realisieren lassen. Eines steht fest: Hätte man die Schreker-Verdrängung weiter betreiben wollen, so hätte man diese durch halbherzigen Einsatz unter Umständen für immer besiegelt.

Entgegenzuhalten ist dies nicht zuletzt denen (auch den älteren wie jüngeren Experten und Statthaltern Schrekers auf Erden), die Begeisterung für die musikalische und Abscheu für die visuelle Seite dieser Aufführung bekunden. Lakonisch gesagt: die Entscheidung, die Inszenierung dem für seine Provokationen berüchtigten Schauspielregisseur Hans Neuenfels (der in Nürnberg Verdis „Troubadour", in Frankfurt Verdis „Macbeth" inszeniert hat) zu übertragen, ist – über alle möglichen Einwände hinweg – die richtige, womöglich sogar die einzig richtige gewesen.

„Die Gezeichneten" sind ein Horrorstück, in dessen Dramaturgie Einsichten der Freud-

Die Besten werden noch besser

JBL stellt eine neue Serie von Regallautsprechern vor. Neueste Erkenntnisse in Forschung und verbesserte Produktionstechniken, die bei der Entwicklung der bekannten L 212 und den Studio Monitoren erzielt wurden, sind die Grundlage dieser neuen Lautsprecher.

Computer-Analysen wurden eingesetzt, um verschiedene Möglichkeiten der Abstimmung von Lautsprecher und Gehäuse zu untersuchen. Im Laser-Laboratorium wurde mit Hologrammen das Verhalten von Lautsprecherkomponenten unter Betriebsbedingungen untersucht. Intensive Messungen von Frequenzgang, Impedanz und Abstrahlwinkel und, ungeachtet der Testelektronik, wurden ausgedehnte, kritische Hörtests durchgeführt. Das menschliche Ohr ist unser empfindlichstes Meßinstrument.

Die Erfahrung, die Forschung und die Verantwortung werden durch diese neuen Lautsprecher reflektiert. Bestätigt durch die Verwendung von JBL-Monitoren zum Aufnehmen und Abmischen in über 400 Studios weltweit.

L 110 Ein 3-Weg System, das die Charakterzüge von JBL's L 212, in kompakter Form widerspiegelt. Der L 110 wurde unter dem Aspekt konstruiert, Höchstwerte für Linearität des Frequenzgangs, Schallausbreitung, Bandbreite und Effizienz zu erzielen.

L 50 Der neueste 3-Weg Lautsprecher, der von der Forschung und Entwicklung der L 110, L 212 und Studio Monitore profitiert. Die vertikale Anordnung der Lautsprecherkomponenten hält die gegenseitige Beeinflussung in der kritischen Horizontalebene gering.

L 40 Ein Zweiweg System ohne Kompromiß Der gleiche Kalottenstrahler, mit hoher akustischer Leistung und breiter Schallstreuung, der auch in dem L 110 verwendet wird. Eine durch Computer-Analysen entwickelte Dämpfungsschale, die maximale Baßwiedergabe des 250 mm Tieftonlautsprechers garantiert.



L 19 JBL's kleinster Lautsprecher ist akustisch, mit dem 4301, dem Rundfunk-Monitor, identisch. Dieser 2-Weg Lautsprecher wurde für Hörfunk- und TV-Produktionen oder Aufnahmestudios der Schallplatten und Filmindustrie entwickelt, wo ein kompakter Lautsprecher mit linearem Frequenzgang, hoher Belastbarkeit und Effizienz verlangt wurde.

JBL
GET IT ALL.

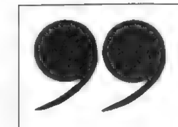
harman deutschland
Gesellschaft der harman international industries mbH · Hünderstr. 1 · 7100 Heilbronn · Tel. (0 71 31) 4 80-1

schen Psychoanalyse Eingang gefunden haben, auch wenn die Handlung im Genua des sechzehnten Jahrhunderts angesiedelt ist: Der verkrüppelte Edelmann Alviano hat eine Lustinsel Elysium geschaffen, ein künstliches Paradies, in dem seine adligen Freunde Orgien mit geraubten Bürgertöchtern feiern. Der monsterhafte Alviano, ein Gezeichneter, hält sich fern, verfällt in Liebe zu der herzkranken Malerin Carlotta (ebenfalls eine Gezeichnete), deren unerwartete Gegenliebe er nicht erwidern kann. Als er die Lustinsel den Genueser Bürgern stiftet, kommen die Verbrechen ans Licht – und Alviano entdeckt die Liebesbeziehung zwischen Carlotta und dem Lüstling Tamare, den er tötet. Carlotta stirbt, Alviano verfällt dem Wahnsinn. Die Horroroper endet im Schrecken.
Neuenfels' Inszenierung dieses Stückes, in dem sich psychische Deformationen in physischen Exzessen, physische Monstrosität in psychischer Zerstörung manifestiert, Inneres und Äußeres in Fluktuation geraten wie die Farben des Schrekerschen Orchesters, provoziert durch äußerste Kraßheit und entfesselte traumatische Phantasie, rabiates Umspringen mit der Vorlage. Nun ließe sich natürlich leicht argumentieren, daß es gerade bei einem Werk, das fast fünfzig Jahre nicht mehr gespielt wurde, darauf ankäme, einen Blick auf seine originale Gestalt zu ermöglichen oder zumindest das nachempfinden zu lassen, was einst an ihm frappierte: Wagnersche Künstlertragik, Renaissance-Ambiente, veristische Kolportage und minuziös-geradlinige Psychologisierung, zumal Schrekers Text und Musik präzise aufeinander bezogen, Motivation, Kolorit, „Timing" des immensen Theatralikers bestechend fixiert sind.
Doch Werktreue im Sinne exakter Erfüllung einer Vorlage ist Neuenfels' Sache nicht. Die grelle Vergegenwärtigung, die Unversöhnlichkeit des Ahistorischen sind ihm wichtiger als die vorgegebene ästhetische Ordnung, und die Frage, wie exzessiv das Exzessive sein darf, ist ihm Anstoß zum Exzeß, nicht zur Eingrenzung.
„Die Gezeichneten" als romantisches Kostümfest: Der Krüppel Alviano als anderer Rigoletto oder Glöckner von Notre Dame, Carlotta als malende Schwester der singenden Antonia aus „Hoffmanns Erzählungen", ein Fürst à la Cesare Borgia – Schrekers Intentionen hätte dies wohl entsprochen. Für Neuenfels hingegen dominierte die Scheu, ein als aktuell empfundenes Stück durch derartige historische Rollenschablonen zu belasten. Lieber nimmt er es in Kauf, es mit den Stereotypen seines eigenen Inszenierungsstils zu überladen, wie man sie vor allem aus seiner Frankfurter „Medea" kennt. Neuenfels verkehrt die Formel, daß es vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein winziger Schritt ist: Er meidet konsequent den Renaissance-Faltenwurf und macht die Trivialmythen ergreifend: Das Monster, das sind wir. Aber nicht als empirische Individuen, sondern als personaler Ort der Urgeschichte der Moderne: Frankensteins Homunkulus lebt, de Sades Schloß der „120 Tage von Sodom" liegt ganz nahe – und die Spukgestalten laufen höchst real umher. Für die Realität dieser Inszenierung bedeutet dies: Ein eminent psychologisierendes Theaterstück, psychoanalytischer Exegese sich anbietend, wird durch rigorose Überpsychologisierung entpsychologisiert. Alles Innere der Figuren wird nach Außen gewendet, in unablässigem Quid pro quo ausgestellt.
Am Anfang sieht man den Frankenstein-Alviano vor einer Spiegelwand mit Inschriften (Liebe und so weiter betreffend) verzweifelt hüpfen – auf der Suche nach dem ebenso banalen wie unerreichbaren Liebesglück. Der Zusammengeflicktheit des Leidenden entspricht das Synthetische, Warenmäßige des Lustinselpersonals: Playboys mit Sonnenbrille, Tennisschläger, Rugbyball, die narzistisch vor Autos und Motorrad posieren. Die geraubten Frauen: uniforme Blondinen in weißen Dessous – Puppen, wie dem Versandkatalog entstiegen. In Dirk von Bodiscos Dekor gibt es immer wieder sich öffnende Türen und Spiegel für die pantomimisch die Szene durchgeisternden nackten Jünglinge, die – wie bei Neuenfels gewohnt – sexuelle Regungen der Protagonisten ausagieren. De Sades Sodom-Schrecken klingt an in filmischen Reflexen: an Buñuels „L'Age d'Or" und – in den am Halsband geführten Opern – an Pasolinis „Salo".
Als mythisches Orgieneiland wird Elysium in den Bullaugen der blauen Plastikwand als Fledermaus-umflatterte Urwaldvision gezeigt. Das Genua der „Gezeichneten" liegt am Amazonas, ihre Seelenlandschaft in der weißgekachelten Küche. Wenn Alviano und

Carlotta sich da erstmals näherkommen, setzt diese sich auf einen Stuhl und legt die Beine auf den Tisch, der Unhold macht ihr dies nach: als Bild eines beglückenden Schwebezustands so simpel wie suggestiv. Schlüsselszene der „Gezeichneten" ist das Atelierbild. Adorno konstatierte bei Schreker die Dominanz des artistischen Interieurs, während Neuwirth gerade den Freiraumcharakter von Schrekers Musik betont. Reflektiert haben dies Neuenfels und Bodisco durch die Verlegung vor eine Aluminiumfassade und eine seitliche Blumenhecke, aus der unaufhörlich Hände (Polanskis „Ekel" erscheint zitiert) nach Carlotta greifen, die von Lemuren und den blutüberströmten Nackten drangsaliert wird, die Pinsel im Mund tragen und wie ein multiplizierter heiliger Sebastian der Malerei wie Sexualität wirken. Carlottas Bilder sind leer; das für ihr physisches Gezeichnetsein stehende, von Händen umkrallte Herz fehlt. Weder ihre Kunst noch ihre Krankheit, einzig ihre sexuellen Obsessionen werden gezeigt, deren Wahngestalten immer wieder die Intimität zwischen der Schönen und dem Monster zerstören. Der Schrecken wird durch Entsetzen gesteigert, und keine der Figuren kann je zur Ruhe kommen, weil Neuenfels unablässig kontrapunktisch schockierende oder karikierende Projektionsfiguren auftreten läßt, von denen bei Schreker natürlich nichts steht. Den Fürsten, Repräsentanten des Gewaltrechts, der mit den Wüstlingen (mit dem Verführer Tamare telephonisch) paktiert, hat Neuenfels als hypochondrischen, hysterisch schäumenden, gleichwohl militärische Brutalität cool demonstrierenden faschistischen Duce gezeichnet.

Am rigorosesten setzt Neuenfels der Vorlage im dritten Akt zu. Auf den apokalyptischen Maskenzug hat er verzichtet. Der Chor tritt als drohend amorphe Masse gelber Frankenstein-Brüder und -Schwestern auf. Und um zu verdeutlichen, daß hier einer von den Normel-Monstern zum Freak gemacht wird, hängen diese Alviano das Sandwich-Schild „Ich bin ein Monster" um und setzen ihm eine Dornenkrone auf: der Horrortyp als Schmerzensmann – während die Statisten durch riesige gelbe Buchstaben „Werde Alviano" signalisieren, er solle ein Glück suchen, das ihm einzig im Untergang beschieden sei. Der Schluß wird zur Opferstätte, die Ermordeten liegen in weißen Badewannen, Symbol mechanisierter Vernichtungskälte. Daß bei einer so exhibitionistischen Inszenierung den Darstellern nicht nur das Äußerste abverlangt werden würde, sondern auch die extremen Anforderungen der Gesangspartien noch gewaltig steigen würden, war zu erwarten. Daß June Cards Carlotta, Werner Götz' Alviano, Barry Moras Tamare und Günter Reichs Duce auch noch fabelhaft sangen, war fast genauso verblüffend wie die Stringenz von Schrekers Musik. Deprimierend hingegen ist, daß „Die Gezeichneten" nur wenige Male gespielt werden – und daß keine Funk- oder Fernsehaufzeichnung stattfand. Die Chance eines Mitschnitts hätte man sich eigentlich nicht entgehen lassen dürfen.

Gerhard R. Koch



Nachrichten

Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V. – Musiklehrgänge 1979

Unter diesem Stichwort finden musizierende Laien aller Altersstufen ebenso wie Berufsmusiker, Musikpädagogen, Musikstudierende und andere Interessierte ein vielseitiges Angebot von Musizierwochen und Fortbildungskursen verschiedenster Thematik und Dauer. Mit einwöchigen Ferienkursen und Wochenendlehrgängen wendet sich der Veranstalter an Musikfreunde, die Gelegenheit zum Musizieren in kleineren und größeren Ensembles suchen. Das Angebot beginnt mit einer Reihe von Schüler-Musikwochen für Zehn- bis Vierzehnjährige und führt über Jugend-Musikwochen (z. T. als internationale Begegnungen im europäischen Ausland und in der Bundesrepublik Deutschland ausgeschrieben) zu Chor- und Instrumentalwochen, die für alle Altersstufen offen sind, und zu Familien-Musizierwochen in den Oster- und Sommerferien 1979.

Der Veranstaltungsplan kann – möglichst mit Portobeigabe – angefordert werden beim IAM, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.



Schallplatten-chronik des Monats

In einer Gemeinschaftsproduktion von Eurodisc München und Supraphon Prag spielte die Tschechische Philharmonie unter Leitung von **Wolfgang Sawallisch** die Mozart-Symphonien KV 504 und 543 ein. Die Platte, die im Herbst veröffentlicht wird, steht am Beginn einer Mozart-Serie mit Sawallisch. Sie ist zwar nicht auf Vollständigkeit angelegt, doch ist geplant, in jedem Fall die letzten sechs Symphonien in dieser Konstellation aufzunehmen.

Nachdem **Rafael Kubelik** im vorigen Oktober das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in einer Aufnahme der vierten Symphonie von Schumann für CBS dirigiert hatte, werden im kommenden Monat auch die übrigen drei Symphonien des deutschen Romantikers in gleicher Besetzung produziert. Ein weiterer Symphoniezyklus entsteht für CBS derzeit in London: **Andrew Davis** nimmt mit dem Philharmonia Orchestra alle Symphonien Anton Dvořáks auf. Die Serie wurde eröffnet mit Einspielungen der Achten, der „Neuen Welt" und der Dritten.

Die Zusammenarbeit von Eurodisc und dem London Symphony Orchestra, vor anderthalb Jahren in Salzburg mit dem Violinkonzert von Sibelius begonnen (den Solopart spielte Gidon Kremer), wurde jetzt mit einer zweiten Konzertaufnahme in der Londoner Henry Wood Hall fortgesetzt. Der Solist war diesmal **David Geringas,** ehemaliger Tschaikowsky-Preisträger und jetziger NDR-Konzertmeister. Auf dem Programm standen Schumanns Violoncellokonzert und Tschaikowskys Rokoko-Variationen, es dirigierte **Lawrence Foster.**

Das **Bartholdy-Quartett** hat für EMI Electrola seine erste Einspielung eines Beethoven-Quartetts abgeschlossen: Aufgenommen wurde das B-dur-Quartett op. 130 in der Fassung mit der Großen Fuge, dem späteren op. 133.

Bei EMI Electrola steht der Monat April im Zeichen einer umfangreichen **Callas-Aktion:** Aus dem Fundus kommerzieller Aufnahmen mit der Sängerin wurden zehn (Mittelpreis-) LP zusammengestellt, die Aufzeichnungen bestimmter Themenkreise zusammenfassen – zum Beispiel „Verdi-Arien", „Französische Arien", „Wahnsinnsszenen", „Scala-Produktionen". Gleichzeitig erschienen, zum erstenmal in deutscher Pressung und Veröffentlichung, die beiden Dreiplattenkassetten mit der Monoaufnahme von Bellinis „Norma" und der „Gioconda" von Amilcare Ponchielli.

Anfang Februar nahm CBS in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk Jaromir Weinbergers Oper **„Schwanda, der Dudelsackpfeifer"** (1927) auf. Die Hauptrollen waren mit Hermann Prey, Lucia Popp, Siegmund Nimsgern und Siegfried Jerusalem besetzt, es dirigierte Heinz Wallberg. Im Sommer soll in München auch die schon 1977 begonnene, aber durch den Ausfall Ursula Schröder-Feinens liegengebliebene Produktion von Erich Wolfgang Korngolds **„Violanta"** (1916) zum Abschluß gebracht werden. Neue Titelrollensängerin wird Eva Marton sein.

Vor dem Start verschoben werden mußte eine geplante Aufzeichnung von Alban Bergs **„Lulu"** in der ergänzten dreiaktigen Fassung (siehe HiFi-Stereophonie 2/79), die parallel zur Pariser Grand-Opéra-Premiere auf den Aufnahmeplänen der CBS stand. Die Drohung der Berg-Erben, gegen eine Aufnahme dieser „Lulu" gerichtlich vorzugehen, veranlaßte die Herstellerfirma, das Projekt bis zur Klärung aller rechtlichen Fragen auf Eis zu legen. Nicht verschoben wurde dagegen die Kölner Aufzeichnung des **„Werther"** von Massenet für die Deutsche Grammophon, obwohl der Dirigent Seiji Ozawa kurzfristig wegen Krankheit absagte: Als rettender Engel erschien der französische Dirigent Riccardo Chailly, der auf diese Weise zu einem glanzvollen Diskuseinstand kam.

Dmitrij Schostakowitschs Oper **„Lady Macbeth von Mzensk"**, 1934 in Leningrad uraufgeführt, wurde von EMI in London mit Galina Wischnewskaja in der Titelrolle und Mstislaw Rostropowitsch als Dirigent produziert. Die Dreiplattenkassette wird, mit einer deutschen Einlage versehen, in diesem Monat auch in der Bundesrepublik veröffentlicht.

Als junge Klassikfirma haben sich die englischen **Enigma Records** vor allem durch zwei Beethoven-Projekte profilieren können, die z.Z. noch nicht abgeschlossen sind: einen Symphoniezyklus mit dem Hallé Orchestra unter seinem Chefdirigenten James Loughran, der bis jetzt die Symphonien Nr. 3 bis 7 umfaßt, und eine etwa zur Hälfte fortgeschrittene Gesamtaufnahme der Klaviersonaten mit John Lill. Enigma Records ist inzwischen, ohne daß die bisherige Programmpolitik Beschränkungen erfuhr, eine „Division" der englischen WEA geworden. In Deutschland werden Enigma-Platten z.Z. über den TIS importiert. Doch will die deutsche WEA den Vertrieb allmählich in eigene Regie übernehmen. Als erster Schritt auf diesem Weg wurden die Platten mit dem Hallé Orchestra anläßlich der Deutschlandtournee dieses ältesten englischen Orchesters im Februar an den dreizehn Tourneeorten (zum Mittelpreis) angeboten.

Die Archiv-Produktion veröffentlicht in diesem Monat eine neue Aufnahme der Johannes-Passion von Bach mit den **Regensburger Domspatzen** unter Hanns-Martin Schneidt, die in Aufführungspraxis und Besetzung strikt historisch orientiert ist und überdies zusätzlich diejenigen Sätze enthält, die Bach für eine Wiederholung des Werkes im Jahre 1725 einfügte. Bereits „im Kasten" ist in der gleichen Besetzung eine Neuproduktion des Weihnachtsoratoriums von Bach, die gegen Ende des Jahres 1979 veröffentlicht werden soll. Für die diesjährige Aufnahmeperiode der Domspatzen und des mitwirkenden Instrumentalensembles, das sich inzwischen als „Collegium St. Emmeram" (nach dem traditionsreichen kirchlichen Aufnahmeort) bezeichnet, sind Einspielungen Bachscher Choräle vorgesehen.

Als ihre fünfte Aufnahme für die Archiv-Produktion spielte das Ensemble **Musica antiqua Köln** unter seinem Leiter Reinhard Goebel Anfang Februar Bachs „Musikalisches Opfer" ein.

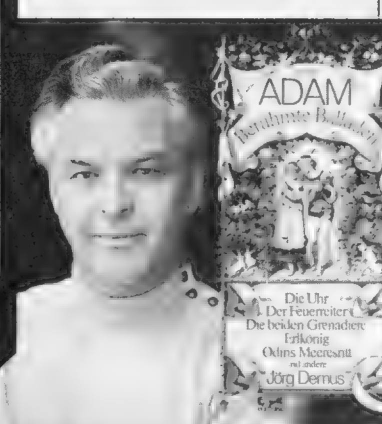
Krystian Zimerman wird die frühen Klavierwerke von Brahms für die Deutsche Grammophon einspielen. Für 1979 ist die Auf-

NEUES VON ariola eurodisc



ANTON BRUCKNER
Symphonien Nr. 1 - 3
Gewandhausorchester Leipzig;
Dir. K. Masur
Kassette mit 4 LP u. Textheft
SQ 300032-445

ANTONIN DVORAK
Symphonische Dichtungen
Tschechische Philharmonie;
Dir. V. Neumann
Kassette mit 2 LP u. Textheft
SQ 300051-420



Theo Adam singt berühmte Balladen
Jörg Demus, Klavier
Farbalbum mit 1 LP
200094-366 · MC 400094-371

MAURICE RAVEL
Daphnis et Chloé – Suite Nr. 2
Bolero u. a.
Orchestre de Lyon; Dir. S. Baudo
200075-366 · MC 400075-371

David Geringas - Recital
Tatjana Schatz, Klavier
SQ 200084-366 · MC 400084-371



GUSTAV MAHLER
Symphonien Nr. 6 und 9
Leningrader Philharmonie;
Dir. K. Kondraschin
Kassette mit 3 LP u. Textheft
300036-440

ARAM KHATCHATURIAN
Gajaneh (Gesamtaufnahme)
Gr. Rundfunk-Sinfonieorchester
d. UdSSR; Dir. D. Kachidse
Kassette mit 3 LP u. Textheft
300080-435

SERGE PROKOFIEFF
Klavierkonzerte Nr. 1 und 3
Wladimir Krainjew, Klavier
Moskauer Philharmonie;
Dir. Dmitri Kitaenko
200078-366 · MC 400078-371



PETER TSCHAIKOWSKY
Klavierkonzerte Nr. 1 und 3
Andrej Gawrilow, Igor Shukow,
Klavier; Gr. Rundfunk-Sinfonie-
orchester d. UdSSR; Dir. D.
Kitaenko, G. Roshdestwenskij
200055-250 · MC 400055-251

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonien Nr. 40 und 31
Moskauer Kammerorchester;
Dir. R. Barschai
200048-250 · MC 400048-251

PETER TSCHAIKOWSKY
Der Nußknacker (Ausschnitte)
Orch. d. Bolschoi-Theaters
Moskau; Dir. G. Roshdestwenskij
200051-250 · MC 400051-251

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Violinkonzerte Nr. 3 und 5
Josef Suk, Violine
Prager Kammerorchester;
Musikal. Ltg. L. Hlaváček
200053-250 · MC 400053-251







WOLFGANG AMADEUS MOZART
Eine kleine Nachtmusik · Flötenkonzert Nr. 2 · Serenata notturna
James Galway, Flöte; Festival Strings
Lucerne; Dir. R. Baumgartner
SQ 200341-250 · MC 400341-251

ANTONIN DVORAK
Slawische Tänze op. 46
Tschechische Philharmonie;
Dir. K. Sejna
200342-250 · MC 400342-251

ROBERT SCHUMANN
Symphonie Nr. 3 · Ouvertüre op. 136
Gewandhausorchester Leipzig;
Dir. K. Masur



PETER TSCHAIKOWSKY
Der Schwanensee – Ballettsuite
Gr. Rundfunk-Sinfonieorchester
d. UdSSR; Dir. G. Roshdestwenskij
200050-250 · MC 400050-251

JEAN SIBELIUS
Violinkonzert · Zwei Humoresken
David Oistrach, Violine
Gr. Rundfunk-Sinfonieorchester
d. UdSSR; Dir. G. Roshdestwenskij
200054-250 · MC 400054-251

JOHANN SEBASTIAN BACH
Arien und Chöre aus der Johannes-Passion BWV 245
Gewandhausorchester Leipzig,
Thomanerchor Leipzig;
Dir. H.-J. Rotzsch

zeichnung der Sonaten op. 1 und 2 vorgesehen, für 1980 stehen die f-moll-Sonate und das es-moll-Scherzo auf dem Programm. Beide Platten sind Teile einer geplanten Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Brahms. Für die Werke der mittleren Zeit ist **Daniel Barenboim** vorgesehen, der zu Beginn seiner Tätigkeit für die DG eine Platte mit den Händel-Variationen eingespielt hatte. Für den späten Brahms hofft man **Emil Gilels** gewinnen zu können.

Andrej Gawrilow hat nach seiner Tournee durch die Bundesrepublik in München für EMI neue Aufnahmen gemacht: Eine Solo-LP kombiniert die achte Sonate von Prokofjew mit dessen zehn Klavierstücken nach dem Ballett „Romeo und Julia", auf einer zweiten Platte halten er und **Gidon Kremer** das Programm ihres vorjährigen Salzburger Duoabends – Hindemith, Schostakowitsch, Schnittke und Weber – fest. Langfristig wollen EMI und Gawrilow die Londoner Einspielung von Prokofjews erstem Klavierkonzert zu einer Gesamtaufnahme aller fünf Konzerte des Russen ergänzen – mit wechselnden Dirigenten.



Gidon Kremer

Lazar Berman steht nach wie vor hoch im Kurs der Schallplattenfirmen: CBS hat sein Carnegie-Hall-Konzert vom 11. März mitgeschnitten und wird im Rahmen der vorgesehenen Gesamtaufnahme der Rachmaninow-Konzerte mit dem London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado im Juni in London das c-moll-Werk op. 18 aufnehmen. Für Ende des Jahres ist im Zusammenhang mit Bermans Debüt beim Chicago Symphony Orchestra eine Aufzeichnung des d-moll-Konzerts von Brahms unter Erich Leinsdorf geplant. Die Deutsche Grammophon hat unterdessen während Bermans Februartournee durch die Bundesrepublik – „und im November bereise ich zum erstenmal die DDR, dann kennt mich ganz Deutschland" – vor den Mikrophonen des Münchener Herkulessaals eine Darstellung der Polonaisen Opera 26, 40, 44 und 53 von Chopin abgeliefert.

Die sowjetische Pianistin **Bella Davidovich,** Chopin-Preisträgerin des ersten Warschauer Nachkriegswettbewerbs 1949 (zusammen mit Halina Czerny-Stefanska), ist seit Januar 1979 in den USA, um wieder im Familienverbund leben zu können: Ihr vierundzwanzigjähriger Sohn war vor anderthalb Jahren an die New Yorker Juilliard School gegangen, um dort sein Geigenstudium zu beenden. Jacques Leiser, der amerikanische Konzertagent, der Lazar Berman in die USA brachte und dort mit phänomenalem Erfolg „vermarkten" konnte, hat die Pianistin unter seine Fittiche genommen und CBS für Schallplattenproduktionen interessiert.



Andrej Gawrilow

Die **Deutschen Schallplattenpreise 1979** werden in diesem Monat ermittelt. Für den laufenden Wettbewerb, der sich mit den Veröffentlichungen des Vorjahres befaßt, wurden von den deutschen Schallplattenfirmen 782 Aufnahmen mit knapp über 1000 Platten zur Wertung durch eine achtzigköpfige Jury gemeldet, außerdem 105 Interpreten für die verschiedenen „Künstler-des-Jahres"-Kategorien. Die Bekanntgabe und Überreichung der Preise durch die Deutsche Phono-Akademie findet am 17. Mai im Rahmen einer Festveranstaltung im Hamburger Kongreßzentrum CCH statt.

Im Rahmen der neuen Christophorus-Reihe **„musica practica",** die der Vorstellung „auserwählter Perlen früher Musik in mustergültigen Interpretationen" dienen soll, erscheinen in diesem Monat zwei weitere Platten, die in Wiederveröffentlichungen geistliche Werke von Antonio Vivaldi mit Chor und Orchester Pro Musica Stuttgart unter Marcel Couraud (73 899) und zwei Messen von Heinrich Isaac und Ludwig Senfl mit der Capella antiqua München unter Konrad Ruhland (75 936) enthalten.

„Mechanische Musikinstrumente aus drei Jahrhunderten" ist der Untertitel einer Neuveröffentlichung von Claves, die Aufnahmen von Musikdosen, Orgeluhren, (mechanischen) Singvögeln, Orchestrions und dem Edison-Phonographen zusammenfaßt (CLA 815 über Disco-Center).

Das Internationale Musikzentrum Wien veranstaltet vom 2. bis 4. April in Hamburg eine Fachtagung **„Musik in den technischen Medien".** Das Seminar soll die derzeitige Situation in der Aus- und Fortbildung dieser Branche analysieren und über die Bestandsaufnahme hinaus konkrete Vorschläge machen, die zu einer Verbesserung der Kommunikation unter den „Medienpraktikern" führen und die Ausbildungsmöglichkeiten des Nachwuchses verbessern.

Nachdem Metronome Ende 1978 mit drei Platten über Beethoven, Bach und Mozart eine Einführungsserie in die Welt der klassischen Musik gestartet hat, erscheinen in diesem Monat zwei weitere Titel dieser Reihe **„– für Kinder":** „Haydn – für Kinder" und „Chopin – für Kinder" (0056 704/5). Die Idee der Serie stammt von Metronomes französischem Partner Adès, die Texte schrieb Jacques Pradère; Sprecher der deutschen Fassungen auch der neuen Titel ist Karlheinz Böhm.

Chinesische Musik nach der Revolution: Zu diesem Themenkreis informiert zum erstenmal ausführlich eine Vierplattenkassette von Eurodisc, die im Herbst erscheinen soll. Sie faßt eine Reihe von neukomponierten Konzertmusiken im Stil des „Yellow River Concerto" zusammen, die in Japan mit teils chinesischen, teils einheimischen Musikern aufgezeichnet wurde.

Die Veröffentlichung der zweiten Suitensammlung von Händel mit Edgar Krapp am Cembalo bedeutet den Beginn einer Aufnahmeserie sämtlicher Werke für Tasteninstrumente von Georg Friedrich Händel, die Eurodisc so durchziehen will, daß das Projekt rechtzeitig zum **Händel-Jubiläumsjahr 1985** vollständig vorliegen wird. Für Juni ist die Einspielung der ersten Orgelkonzerte geplant. Für die Orgelsolowerke wird Krapp das Positiv der Marktkirche zu Halle spielen – es ist dasjenige Instrument, an dem Händel von Zachow unterrichtet wurde.

Ingo Harden



Johann Sebastian Bach
Zyklus der Kantaten im Ablauf des Kirchenjahres
Jetzt abgeschlossen!

Karl Richter

Münchener Bach-Chor · Münchener Bach-Orchester



Advent und Weihnachten
I. Advent bis zum Feste Mariä Reinigung
BWV 61, 132, 63, 121, 64, 28, 171, 58, 65, 124, 13, 111, 81, 82
6 ⊙ 2722 005

Ostern
Vom Sonntag Septuagesimae bis zum Sonntag Rogate
BVW 92, 126, 23, 1, 182, 4, 6, 158, 67, 104, 12, 108, 87
6 ⊙ 2722 022

Himmelfahrt · Pfingsten Trinitatis
Vom Fest Christi Himmelfahrt bis zum 5. Sonntag nach Trinitatis
BWV 11, 44, 34, 68, 175, 129, 39, 76, 135, 24, 30, 93, 10
6 ⊙ 2722 025

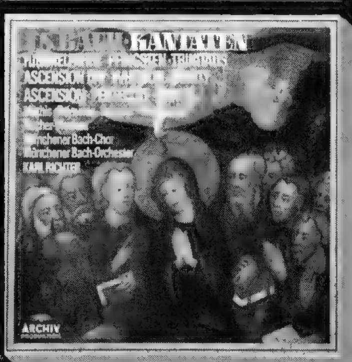
Sonntage nach Trinitatis I
Vom 6. Sonntag bis zum 17. Sonntag nach Trinitatis
BWV 9, 187, 178, 105, 102, 179, 137, 33, 17, 100, 27, 148
6 ⊙ 2722 028

Sonntage nach Trinitatis II
Vom 18. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelisfest
BWV 96, 5, 180, 38, 115, 139, 26, 116, 70, 80, 140, 130
6 ⊙ 2722 030

Solisten: Edith Mathis · Anna Reynolds · Julia Hamari Trudeliese Schmidt · Peter Schreier · Dietrich Fischer-Dieskau u. a.

Alle Kassetten mit illustriertem Textheft zum Sonderpreis











Schallplatten

kritisch getestet

Unsere Rezensenten

Holger Arnold (Ho. Ar.)
Braun PS 500, Excel ES-70 EX 4, Braun CSV 500, Braun L700

Alfred Beaujean (A. B.)
Philips 977 electronic mit Super M 412 II, Marantz 4270, Philips 545 MFB

Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Thorens TD 160 Mk II, Shure V 15/III, Pioneer SX 939, AR-2ax

Karl Breh (Br.)
Stereo: Ortofon SL 15 Q/Audio Technica 20 SLa/Shure V 15 III, Rabco SL-8/Micro MA-505/SME 3009/2, Technics SP-10, Micro DDX-1000, Accuphase C-200/P-300, Sentry III Quadro: Ultimo 20 B, Technics EPC-100 C, Shure V 15 IV, Technics SL-1000/Dual 721, Sansui QRX 9001, Canton LE 900/LE 600

Günter Buhles (G. B.)
Heco 2001, ADC VLM MK II, Akai AA-1050, Dual CL 270

Attila Csampai (cs)
Sony PS 6750, Audio Technica 1001 LS E, Sony 6055, Scan-Dyna A 45

Jacques Delalande (J. D.)
Garrard 301, SME-Tonarm 3012/II, Shure V 15 III, Sony STR-6200-F, Wharfedale SFB/3

Ulrich Dibelius (U. D.)
Thorens TD 124, Shure V 15 II, Sansui 771, CLR 3552

Ingo Harden (ihd)
Stereo: Micro MR-711, Elac STS 655-D4, Lansing SG 520/SE 400, Canton LE 900 Quadro: zusätzlich JVC 4 DD-10, Sony SQD 2020, Dual CV 80, Canton LE 600

Hans Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Kenwood KR 9040, Lenco L90, Super XLM Mk II, Canton LE 500

Jürgen Kesting (J. K.)
Sony PS 8750, Audio Technica Signet, Marantz 4400, Philips 545 MFB, Canton LE 900

Peter Kiesewetter (pk)
Dual 701, Revox A 78, Heco P 5302

Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Unamco T-1, Shure M 95 G, McIntosh MAC 1700, Canton GLE 70

Wulf Konold (W. K.)
Philips 209 S electronic, Super 422, Wega 3120, Philips MFB 532

Georg-Friedrich Kühn (gfk)
Dual CS 601, M 20 E Ortofon, Elac 4000 T Syntector, Heco 1000 P

Herbert Lindenberger (Li.)
Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2, Philips GA 209 S electronic, Super M GP 422, Philips 22 RH 521, 532 electronic MFB

Dietmar Polaczek (dp)
Telefunken S 500, Shure M 91 ED, Braun regie 520, AR 3a/improved

Thomas Rothschild (Th. R.)
Sansui QRX-6500, Thorens TD 125, Shure SME Model 3009, Leak Sandwich 600, Dual CL 240

Wolf Rosenberg (W. R.)
Lenco L 70, Shure M 75 E, Canton LE 900

Thomas Rübenacker (TRü)
Dual 701, Shure V-15, Yamaha CR-800, Canton LE 600

Wolfgang Sandner (San.)
Thorens TD 124/II, Shure M 75 MG, KH ES 20

Horst Schade (Scha.)
Lenco L 85, Ortofon M 15 E Super, Philips 209 S, Super M 422; Luxman R 1500 / Philips RH 521; CLR 3452

Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Technics LS-1200, Audio Technica 20 SLa mit Paroc-Diamant, Telefunken TRX 2000, Canton LE 900/LE 350, Canton KE 600

SAMMELPROGRAMME

Jazz

Pop

Eingetroffene Schallplatten

Ariola

Recital Bianca Bodalia. Werke von Bach, Mendelssohn, Liszt u. a. Bianca Bodalia, Klavier. Eurodisc 200 159-241

Emerson, Lake & Palmer: Love Beach. All I Want Is You; Love Beach u. a. 200 249-320

Emerson, Lake & Palmer: Works, Vol. 2. Tiger In A Spotlight; Bullfrog u. a. 25 553 XOT

Bellaphon

Schumann: Symphonie g-moll; Ouvertüre, Scherzo und Finale E-dur op. 52. Münchner Philharmoniker, Marc Andreae. Acanta DC 21 421

W. Ambros: Wie im Schlaf. Lieder von Bob Dylan. Allan wia a Stan (Like A Rolling Stone); Da Mensch in mir (The Man In Me) u. a. BLPS 3333

Angelo: Midnight Prowl. Changing Man; The Desert u. a. Fantasy BBS 2558

Dollar Brand: Soweto / Abdullah Ibrahim. African Herbs; Sathima u. a. BID 155501

Crazy Cavan 'n' The Rhythm Rockers At The Rainbow Live. She's The One To Blame; Okie Boogie u. a. Charly CR 3027

David Eyges: The Captain. Inner Voices; Out Of The Forest u. a. Chiaroscuro CR 191

Flying Saucers: Rock'n'Roll Keep On Comin'. Jenny Jenny; Fish On The Line u. a. BBS 2550

Great Guitars / Straight Tracks. Charlie Byrd, Herb Ellis, Barney Kessel. I'm Putting All My Eggs In One Basket; Clouds u. a. CJD-1002

Bobby Hackett Featuring Vic Dickenson At The Roosevelt Grill. Fidgety Feet; Baby Won't You Please Come Home u. a. CR 161

Bobby Hackett Live At The Roosevelt Grill With Vic Dickenson. You Stepped Out Of A Dream; I Got It Bad And That Ain't Good u. a. Chiaroscuro CR 179

Hank Jones: 'Bop Redux. Yardbird Suite; Confirmation u. a. Muse Records MR 5123

LA 4: Just Friends. Nouveau Beach; Carinhoso u. a. CJD-1001

Carl Mann: Gonna Rock'n'Roll Tonight. Till I Waltz Again With You; Why Do I Keep Telling Lies To Me u. a. Rockhouse BBS 2563

Nektar: More Live In New York. Bacillus BAC 2058

Sho Nuff: From The Gut To The Butt. Funkasize You; Steppin' Out u. a. STX 88029

Soul Children: Open Door Public. Stir Up The Boogie; Who You Used To Be u. a. Stax STX 88028

Teri De Sario: Pleasure Train. The Stuff Dreams Are Made Of; Pleasure Train u. a. NB 7045

Vangelis: Hypothesis. Affinity CR 3037

Calig

R. Trexler: Das Deutsche Te Deum – Reger: Aus den „Acht geistlichen Gesängen" für gemischten Chor op. 138 – Mozart: Orgelstück für eine Uhr. Rosalinde Haas an der Klais-Orgel im Dom zu Limburg; Limburger Domchor, Hans Bernhard. CAL 30 454

Konzertante Kammermusik des Barock. Telemann: Konzert a-moll für Flöte, Oboe, Violine und Basso continuo – Vivaldi: Concerto g-moll für Flöte, Oboe und Basso continuo u. a. Österreichische Bachsolisten, Günther Fetz. CAL 30 466

Gang durch die Sommernacht. Finnische Volkslieder. Martti Talvela, Baß; Männerchor der Universität Helsinki, Heikki Peltola. CAL 30 595

Bavarian Jazz Live. Tarogato Hot Seven, Jazzkränzchen Immergrün, Big Old Swing Feet, H. K.'s Mixie Men. CAL 30 620/21

Joe Viera Sextett Live: Kontraste. Boogie Stop Shuffle; Blues For Africa u. a. CAL 30 619

CBS

Bruch: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 – Lalo: Symphonie Espagnole. Pinchas Zukerman, Violine; Los Angeles Philharmonic, Zubin Mehta. Masterworks 76 726

Rousseau: Le Devin du Village (Der Dorfwahrsager). Danièle Borst, Louis Devos, Philippe Huttenlocher; Collegium Academicum, Genf, Robert Dunand; Choeur du Collège Voltaire, Philippe Corboz; Liselotte Born, Cembalo. Masterworks 76 716

Tschaikowsky: Konzert für Violine und Orchester; Meditation. Isaac Stern, Violine; National Symphony Orchestra, Mstislaw Rostropowitsch. Masterworks 76 725

Tschaikowsky: Suite Nr. 3 op. 55. Los Angeles Philharmonic, Michael Tilson Thomas. Masterworks 76 733

Vivaldi: Concerti Nr. 12 und 100 – Telemann: Suite a-moll. Isaac Stern, Violine; Jerusalem Music Center Chamber Orchestra, Jean-Pierre Rampal. Masterworks 76 798

Souvenirs. Werke von Rossini, Canteloube u. a. Elly Ameling, Sopran; Dalton Baldwin, Klavier. Masterworks 76 738

Christophorus

Orgelkonzert in St. Lorenz, Nürnberg. Hassler: Vierstimmige Fantasie für Orgel – Staden: Ballett und Courante u. a. Hermann Harrassowitz, Orgeln. SCGLB 73 850

Deutsche Grammophon

Bartók, Kodály: Ungarische Volkslieder. Margit Jeremiás, Alt; Alejandro Moreiras, Klavier. 2531 069

Carter, Copland, Druckman, Ives: Amerikanische Chormusik. Tanglewood Festival Chorus, John Oliver. 2530 912

Chopin: Sonate für Klavier Nr. 2 b-moll op. 35, Nr. 3 h-moll op. 58. Stefan Askenase, Klavier. Dokumente 2535 742

Mozart: Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello D-dur KV 285, G-dur KV 285a, C-dur KV 285b, A-dur KV 298. Andreas Blau, Flöte; Mitglieder des Amadeus-Quartetts. 2530 983

Mussorgskij: Bilder einer Ausstellung – Schostakowitsch: Préludes op. 34. Lazar Berman, Klavier. 2531 096

Brian Eno: Music For Films. M 386; Aragon u. a. Polydor 2344 123

J. J. Johnson And Nat Adderley: The Yokohama Concert. Horace; Cyclops u. a. Pablo 2620 109

EMI Electrola

d'India: Duetti, Lamenti und Madrigali. Concerto Vocale. Harmonia Mundi France HM 1011

Rachmaninow: Symphonie Nr. 2 (vollständige Fassung). Royal Philharmonic Orchestra, Juri Temirkanow. 1 C 063-03 326 Q

Schubert: Sonate für Klavier Nr. 17 a-moll D. 845; Zwei Scherzi D. 593. Christian Zacharias, Klavier. 1 C 063-30 824

Flötenmusik des 20. Jahrhunderts. Debussy: Syrinx für Flöte solo – Roussel: Joueurs de flûte op. 27 Nr. 1–4 für Flöte und Klavier u. a. Roswitha Staege, Flöte; Raymund Havenith, Klavier. 1 C 065-30 834

Kate Bush: Lionheart. Symphony In Blue; In Search Of Peter Pan u. a. 1 C 064-06 859

Fono

Kodály: Missa brevis – Martin: Messe für zwei vierstimmige Chöre. Irene Hammann, Sopran; Martin Lücker, Orgel; Bachchor Gütersloh, Hermann Kreutz. Aulos FSM 53 528 AUL

Lalo: Werke für Soloinstrument und Orchester. Symphonie Espagnole; Concerto Russe u. a. Ruggiero Ricci, Violine; Laszlo Varga, Cello; Marylène Dosse, Klavier; Orchester Radio Luxembourg, Stuttgarter Philharmoniker, Bochumer Symphoniker, Louis de Froment, Matthias Kuntzsch, Siegfried Köhler. Vox QSVBX 5150

Liszt: Klavierwerk, Vol. 5. Liebesträume; Mephisto-Walzer I–IV; Paganini-Etüden; Zwei Balladen; Zwei Polonaisen; Fünf Konzertetüden; Berceuse; Ab Irato. Jerome Rose, Klavier. Vox SVBX 5489

Monteverdi: Madrigale; Sestina – Chormusik des Impressionismus und der Spätromantik. Debussy: Dieu! qu'il la fait bon regarder – Ravel: Nicolette u. a. Schönhausen-Chor, Krefeld, Helmut Kahlhöfer; Niederrheinischer Kammerchor, Hans Josef Roth. Aulos FSM 43 525 AUL

Schubert: Sonatinen a-moll op. 137, g-moll op. 137, D-dur op. 137. Janos Maté Violine; Benjamin Rawitz, Klavier. Aulos FSM 53 525 AUL

Bläserquintette. J. Ch. Bach: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott B-dur – Reicha: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Es-dur op. 88 Nr. 2 – Cambini: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Nr. 2 d-moll – Haydn: Divertimento für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Nr. 1 B-dur. Bonner Bläser-Kammermusik-Vereinigung. Aulos FSM 53 521 AUL

Klaviermusik zu vier Händen. Schubert: Polonaise E-dur aus D. 824; Polonaise D-dur aus D. 824; Polonaise B-dur aus D. 824 – Boßler: Sonate 1953/54 – Dvořák: Legende d-moll op. 59/1 u. a. – Zehm: Divertimento 1954. Heino und Jutta Schwarting, Klavier. Aulos FSM 53 524 AUL

Musica italiana per fiati. Renaissance – Frühbarock. Ensemble Musica Fiata, Köln. Aulos FSM 53 522 AUL

Chormusik für Männerstimmen. Schubert: Deutsche Messe; Salve Regina; Die Allmacht u. a. MGV Eintracht 1877 Herten, Heinz-Gert Freimuth. Aulos FSM 53 531 AUL

Musik für Harfe und Klavier. Werke von Dussek, Boieldieu u. a. Brigitte Langnickel-Köhler, Harfe; Reinhard Langnickel, Klavier. Aulos FSM 53 519 AUL

Matthias Janz spielt Werke von Bach, Mendelssohn-Bartholdy und Reger. Dokumentation der Furtwängler-Orgel in Mandelsloh. Pape FSM 63 716 POD

Hans-Christian Andersen: Des Kaisers neue Kleider; Tölpelhans; Die Nachtigall. Erzählt von Christian Brückner. Aulos FSM 33 504 AUL

J. M. Leprince de Beaumont: Die Schöne und das Tier. Erzählt von Christian Brückner. Aulos FSM 33 502 AUL

Oscar Wilde: Der glückliche Prinz; Der selbstsüchtige Riese. Erzählt von Christian Brückner. Aulos FSM 33 503 AUL

Rainer Goede
Crailsheimer Str. 20, 8800 Ansbach

Marchand: Premier Livre d'Orgue – Thuille: Sonate a-moll. Rainer Goede an der Rieger-Orgel der St.-Johannis-Kirche Ansbach. LM/M A-1012

Reimund Grimm
Starenweg 15, 4800 Bielefeld 1

Bläserquintette von Françaix, Hindemith, Ibert. Françaix: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott – Hindemith: Kleine Kammermusik für fünf Bläser op. 24/2 – Ibert: Trois Pièces Brèves. Syrinxquintett. MD + G 1014

Jecklin

Ravel: Gaspard de la Nuit – Chopin: Zwölf Etüden op. 25. Verena Pfenninger, Klavier. Disco 550

Schumann: Drei Romanzen op. 94 – Martinu: Sonatina – Debussy: Première Rhapsodie – Poulenc: Sonate. Hilmar Dagobert Koitka, Klarinette; Gérard Wyss, Klavier. 175

Ernst Leuze
Alleenstr. 116, 7312 Kirchheim unter Teck

Principal „22 fuß": Ernst Leuze und seine Schüler spielen für die Orgel der Martinskirche Kirchheim unter Teck. 51760

Marhel

Henk Badings: Sämtliche Sonaten für zwei Violinen. Bouw Lemkes, Jeanne Vos, Violine. LC-3647

Metronome

Ingrid Caven au Pigall's. Liebe kommt; Carnaval u. a. Barclay 0066.047

Supersax: Dynamite!! The Fruit; Bambu u. a. MPS 0068.210

Beethoven für Kinder. Erzählt von Karlheinz Böhm, mit vielen Musikbeispielen. Mit farbigem Bilderbuch und allen Plattentexten. Adès 0056.702

Bach für Kinder. Erzählt von Karlheinz Böhm, mit vielen Musikbeispielen. Mit farbigem Bilderbuch und allen Plattentexten. Adès 0056.703

Mozart für Kinder. Erzählt von Karlheinz Böhm, mit vielen Musikbeispielen. Mit farbigem Bilderbuch und allen Plattentexten. Adès 0056.701

Walt Disney: Aristocats. Hörspiel mit Walter Giller. Disneyland 0056.510

Walt Disney: Cinderella. Hörspiel mit Johanna von Koczian und Ursela Monn. Disneyland 0056.509

Walt Disney: Donalds Neffen Tick, Trick, Track. Hörspiel mit Loriot. Disneyland 0056.506

Walt Disney: Dschungelbuch. Hörspiel mit Walter Giller. Disneyland 0056.502

Walt Disney: Elliot, das Schmunzelmonster. Hörspiel mit Will Quadflieg. Disneyland 0056.501

Walt Disney: Mary Poppins. Hörspiel mit Lieselotte Pulver. Disneyland 0056.503

Pape

Viktor Scholz spielt Werke von Brahms, Fuchs und Schumann. Dokumentation der Engelhardt-Orgel in Herzberg. 63 715 POD

Phonogram

Bach: Suiten für Orchester BWV 1066–1069. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 6769 012

Bartók: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2; Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Martha Argerich, Stephen Bishop, Klavier; BBC Symphony Orchestra, Colin Davis. Philips 9500 550

Dukas: Der Zauberlehrling; La Péri; Ouvertüre „Polyeucte": Rotterdam Philharmonic Orchestra, David Zinman. Philips 9500 533

Elgar: Enigma-Variationen; Pomp-and-Circumstance-Märsche Nr. 1, 2 und 4. Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, Neville Marriner. Philips 9500 424

Grieg: Peer Gynt, Suiten Nr. 1 und 2; Norwegische Tänze. English Chamber Orchestra, Raymond Leppard. Philips 9500 106

Haydn: Symphonien Nr. 82 „Der Bär"; Nr. 83 „Die Henne". Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 9500 519

Monteverdi: Madrigali, Libro 7. Verschiedene Solisten; John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, Raymond Leppard. Philips 6747 416

R. Strauss: Don Quixote op. 35; Don Juan op. 20. Tibor de Machula, Violoncello; Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Bernard Haitink. Philips 9500 440

Strawinsky: Petruschka. Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Colin Davis. Philips 9500 447

Tschaikowsky: Serenade für Streichorchester op. 48 – Dvořák: Serenade für Streichorchester op. 22. English Chamber Orchestra, Raymond Leppard. Philips 9500 105

Rory Gallagher: Photo-Finish. Shin Kicker; Brute Force And Ignorance u. a. 6307 620

Elton John: A Single Man. Shine On Through; Return To Paradise u. a. 9103 500

Maddy Prior: Changing Winds. To Have And To Hold; Pity The Poor Night Porter u. a. 6307 642

Genya Ravan: Urban Desire. Jerry's Pigeons; The Knight Ain't Long Enough u. a. 20th Century Fox 6370 274

Pläne

Backbord: Rock Live. General; Bauer Peterson u. a. G 9 0243

Norman Blake: Home In Sulphur Springs. Bully Of The Town; Randall Collins u. a. Rounder 88 123

A. L. Lloyd: Leviathan! Balladen und Lieder der Walfänger. The Balaena; The Coast Of Peru u. a. 52 520

Open Music. Relaxing Waves. Hazy Dawn; Relaxing Waves u. a. Jazz G. 0039

Piece For Mouth. Moon Yellow; Piece For H. C. u. a. Jazz G 0042

André Rebstocks Jazz Rock And Lyrik Orchestra: Die Steinstadt-Suite. Introduktion; Kam her und sah der Sehnsucht ins Gesicht u. a. G 90242

Was Tun Band: Juke Box. Juke Box; Der Traum u. a. G 90245

Solist-Musikverlag Th. Messer
Dürerstr. 93, 6800 Mannheim 25

Frankfurter Gitarrenduo. Folkloristisch-virtuose Gitarrenmusik. Werke von Villa-Lobos, de Falla, Duarte, Ibert, Jolivet. Michael Teuchert, Olaf Van Gonnissen, Gitarren. 1177

Studio XVII Augsburg
Am Mühlanger 20, 8901 Deubach

Musik For Virginal And Harpsichord. Englische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts für Kielinstrumente. Werke von Purcell, Croft u. a. Roland Götz, Cembalo. 66.21 740

Studio Neue Musik
Bismarckstr. 17, 1000 Berlin 12

Erdmann: Spektrum für Kammerorchester; Signatures für Klavier; Fünf Gesänge für Sopran, Violine, Klavier. Ensemble des Studio Neue Musik Berlin, Fritz Weisse; Ursula Rechenberg, Siegfried Schubert-Weber, Klavier; Ernö Sebestyén, Violine. IDS 307

Teldec

Mozart: Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 25 C-dur KV 503, Nr. 27 B-dur KV 595. Alicia de Larrocha, Klavier; London Philharmonic Orchestra, Georg Solti. Decca 6.42406 AW

Elton Motello: Victim Of Time. Jet Boy Jet Girl; He's A Rebel u. a. Pinball Records 6.23650 AO

Eingetroffene Bücher

Musik

Pierre Boulez: Anhaltspunkte. Essays. 416 Seiten, Bärenreiter, Kassel, ISBN 3-7630-9016-9, 12,80 DM

Technik

Stratis Karamanolis: HiFi für jedermann. Ein Ratgeber für alle HiFi-Fragen. Karamanolis-Verlag, Oedenstockacher Str. 3, 8011 Putzbrunn. Ca. 150 Seiten, 16,80 DM

Kurzbewertungen

● Adam: Giselle. Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan. Decca 6.41410 AW

Stereo, 10, 3, 8, 9; Rez. 5/63; 25 DM

● Bach: Italienisches Konzert; Chromatische Fantasie und Fuge; Fantasie c-moll; Fantasie und Fuge a-moll. Walter Gieseking, Klavier. DG Historisch 2535 823

Mono, 10, 8, H (gut), 9; Aufnahme 1950, wichtiges Dokument für Giesekings Bach-Spiel, pedallos, dynamisch reduziert, die Polyphonie transparent machend, fast ein Vorläufer Glenn Goulds; 12,80 DM

● Beethoven: Symphonien Nr. 1–8; Ouvertüren Fidelio, Leonore III, Coriolan. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. DG Resonance 2535 301 – 2535 315

Stereo, 7–10, 3, 8, 9; Beethoven-Symphonien in der ersten Karajan-DG-Aufnahme von 1961/62 in Einzelplatten, neu überspielt, gute Fertigung; günstige Gelegenheit der Repertoireergänzung unter Zuhilfenahme der vergleichenden Rezension in HiFi-Stereophonie 10/77, S. 1266; je Platte 12,80 DM

● Chopin: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 e-moll op. 11. Halina Czerny-Stefanska, Klavier; Warschauer National-Philharmonie, Withold Rowicki. Telefunken Aspekte 6.41310 AH

Stereo, 9, 3, 6, 9; Aufnahme 1960, kann ihr Alter nicht verleugnen; 10 DM

● Dvořák: Symphonien Nr. 7, 8 und 9 „Aus der Neuen Welt"; Konzert für Violoncello und Orchester h-moll op. 104; Konzert für Violine und Orchester a-moll op. 53 – Smetana: Má Vlast (Mein Vaterland). Pierre Fournier, Edith Peinemann u. a. Verschiedene Orchester und Dirigenten. DG 2736 007

Stereo, 7–10, 5, 7–9, 9, Rez. 4/62, 3/66, 12/71, 2/72, 1/74, die beste Aufnahme in dieser Sammlung interpretatorisch näher bei 7 und 8, klanglich bei 7; 6 LP

● Haydn: Lirakonzerte Nr. 2 G-dur und 4 F-dur Hob. VIIh/2 und 4; Orgelkonzert C-dur Hob. XVIII/I. Hugo Ruf, Lira; Franz Lehrndorfer, Orgel; Stuttgarter Solisten. Christophorus SCGLX 73 894

Stereo, 6/7, ?, 6, 9; Umkopplung auf anderem Label von zwei älteren, weiterhin im Katalog stehenden und obendrein preisgünstigeren Turnabout-Aufnahmen: TVS 34244, Rez. 10/68, und TVS 34418, Rez. 3/72. Vom Orgelkonzert liegt inzwischen mit demselben Solisten eine neuere, lebendigere und technisch befriedigendere Einspielung vor auf Vox SVBX 5141, Rez. 1/77 bzw. Vox 43018, Rez. 1/79; 22 DM

● Haydn: Londoner Symphonien Nr. 93–104. Royal Philharmonic Orchestra, Sir Thomas Beecham. EMI Electrola 1 C 137-50 238/43

Widesound Stereo, 10, 8, 6, 9. H. R. Robbins Landon, der berühmte Haydn-Forscher, urteilte im „Phono" VII/4, 1961, in einer vergleichenden Diskographie wie folgt über diese Interpretation: „Beecham, der adelige Engländer, ebenfalls brillant, jedoch einfühlsamer, sorgsam im Detail, ein genialer Amateur mit dem unfehlbaren Spürsinn für Haydns Musik. Abgesehen von der falschen Phrasierung und den vielen falschen Noten in der Partitur, die Beecham benützt – eine Tatsache, die ihm nicht die geringsten Kopfschmerzen bereitet –, glaubt man bei ihm immer Haydns eigenes Orchester in London hören zu können." Tadellose Fertigung, einige Vorechos, Stereophonisierung gelungen; 6 LP, 72 DM

● Mozart: Konzerte für Violine und Orchester Nr. 4 und 5; Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 20, 21, 23, 24, 26 u. a. Géza Anda, Wolfgang Schneiderhan; verschiedene Orchester und Dirigenten. DG 2736 008

Stereo, 7–10, 6, 8–10, 9; Rez. 8/62, 10/63, 5 und 10/64, 3 und 12/66, 11/68 und 1/69; teilweise sehr hochwertige Aufnahmen, am schwächsten sind die beiden Violinkonzerte, 7 LP

● Saint-Saëns: Oratorio de Noël op. 12 (Weihnachtsoratorium). Verena Schweizer, Sopran; Helena Jungwirth, Alt, u. a. Bachchor und Bachorchester Mainz, Diethard Hellmann. Calig CAL 30 512

Stereo, 8, 8, 10, 9; leider erst post festum eingetroffene Aufnahme des sonst nicht im Katalog verzeichneten hörenswerten, sehr gefälligen, gut interpretierten und vom SWF ausgezeichnet aufgenommenen Frühwerkes von Saint-Saëns; 22 DM

● Tschaikowsky: Konzert für Violine und Orchester op. 35; Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1; Symphonien Nr. 4, 5, 6; Rokoko-Variationen; Ouvertüre „1812". Martha Argerich, Nathan Milstein u. a.; verschiedene Orchester und Dirigenten. DG 2736 010

Stereo, 7–10, 5, 7–10, 9; Rez. 12/62, 2 und 6/72, 12/73; Kassette enthält, vom Violinkonzert abgesehen, hochkarätige Interpretationen beliebter Werke Tschaikowskys; 6 LP

● Etüden, meisterhaft gespielt: Die Gitarre. Werke von Sor, Coste u. a. Siegfried Behrend, Hans M. Koch, Michael Tröster, Gitarre. Schwann Musica Mundi VMS 712/13

Stereo, 8, 6, 9, 10; tadellos vorgetragene Etüden für die hohe Schule der spanischen Gitarre, für ambitionierte Gitarrenschüler anregend und lehrreich; 2 LP

● Silvesterkonzert der Berliner Philharmoniker mit Herbert von Karajan. Verdi: Die Macht des Schicksals (Ouvertüre) – Bizet: Aus der L'Arlésienne-Suite Nr. 2 u. a. DG 2536 402

Stereo, 10, 2, 10, 9; Aufnahme 1967/69/70/75, die letzte in der Berliner Philharmonie, die anderen in der Jesus-Christus-Kirche Dahlem, ein symphonisches Klangfest ersten Ranges; 22 DM

● Chopin: Sonaten für Klavier Nr. 2 b-moll op. 35, Nr. 3 h-moll op. 58. Stefan Askenase, Klavier. DG 2535 742

Mono, 10, 7, 7, 8; Aufnahme 1960, Dokument romantischer, aber dennoch nicht sentimentaler Chopin-Interpretation; 12,80 DM

● Harry Belafonte: Belafonte At The Greek Theatre. Glory Manger; Try To Remember; Boot Dance; Zombie Jamboree u. a. RCA CL 425 11 (Funkuhr-Auswahl)

7–8, 7, 8, 8; Neuauflage des Live-Auftritts von 1963 im Griechischen Theater von Los Angeles; unbekanntere Titel, typisch Belafontesche Zusammenstellung von Folkloresongs, Publikum geht gut mit, Stimme verhallt, 2 LP

● Lou Reed: Velvet Underground. Street Hassle; I'm Waiting For The Man; Venus In Furs. Arista EMI Electrola 1 C 062-61 468 YZ

Ausgabe von drei Stücken aus alten Platten mit 45 Upm auf 30-cm-LP für den Diskothekengebrauch, „Maxi-Single"

● Patti Smith: Set Free. Privilege; Ask The Angels; 25th Floor; A Poem Babelfield. Arista EMI Electrola 1 C 062-61 409 YZ

Vier Titel aus älterer und neuer Produktion mit 45 Upm auf 30-cm-LP für den Diskothekeneinsatz, „Maxi-Single"

● Sylvester: You Make Me Feel (Mighty Real); Dance (Disco Heat). Bellaphon Fantasy BZ 4405

Zwei Titel des Disco-Dandys und Homo-Schauspielers Sylvester mit 45 Upm auf 30-cm-LP für den Diskothekengebrauch, „Maxi-Single"

● Theo Lingen in memoriam. Der Biberpelz; Ach, Luise! u. a. DG Literatur 2570 204

Stereo, gelungene „In-memoriam"-Platte, Theo Lingen liest aus seinem Buch „Ich bewundere", den Amtsvorsteher von Wehrhahn in der Schlußszene aus „Biberpelz", sodann singt er einige seiner großen Erfolge. Plattentasche mit Nachruf von Friedrich Luft vom 13. 11. 78

Symphonische Musik

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 3 Es-dur

Symphonica of London, Dirigent Wyn Morris (Produzentin Isabella Wallich; Toningenieur Peter Brown)

SYM 5 (EMI Electrola ASD)

Interpretation	5
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	3
Oberfläche	9

Tempowahl, agogische Differenzierung, thematische Evolution und Phrasierung verraten einiges vom Musikverständnis des Dirigenten. An heiklen Stellen des zweiten Satzes (Takte 92 f.) gibt sich sogar das Erfassen subtilerer Balanceprobleme kund. Diesen – freilich nur mit Mühe erkennbaren – Tugenden des Orchesterleiters stehen entgegen: die enge Dynamik, die borstige Drahtigkeit des Streicherklangs, das baßlastige Klangbild. K. Bl.

Johannes Brahms (1833–1897)

Symphonie Nr. 2 D-dur op. 73; Tragische Ouvertüre op. 81

Cleveland Orchestra, Dirigent Lorin Maazel

Decca 6.42412 AS 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Der Fortgang von Lorin Maazels Brahms-Edition ist schleppend, zumindest in Deutschland. Dieses Zögern entspricht allerdings der Haltung des Dirigenten dem Komponisten gegenüber, da Maazel von einem vereinnahmenden Hurra-Engagement weit entfernt ist. In meiner Rezension der ersten Symphonie (HiFi-Stereophonie 6/77) konzedierte ich dem Dirigenten eine Skrupulosität, die der Musik jeden auftrumpfenden Gestus nehme. Genau das ist auch hier der Fall. Von der hymnischen Apotheose der Final-Coda, wie sie etwa Claudio Abbado zu einem mediterranen Feuerwerk gemacht hatte, ist hier nichts zu spüren: Maazel hält für einen Moment inne und läßt das Werk gegen den Brauch besinnlich ausklingen, so daß die triumphale Blechglocke einen Beigeschmack von Fadheit, zumindest von Rhetorik bekommt. Ähnliche Skrupel vor eingebürgerten Lösungen lassen sich auch in den anderen Sätzen finden, und Maazel gelingt das Kunststück, auf der einen Seite der Gefahr manieristischer Eigenbrötelei zu entgehen und andrerseits – im Gegensatz zur recht spannungslos musizierten Tragischen Ouvertüre – nicht im schieren Sezieren zu landen. Daß er dieser Gefahr entgeht, ist vor allem dem Cleveland Orchestra zuzuschreiben, das mit solcher Detailakkuratesse spielt – geradezu wie auf Nadelspitzen –, daß Maazels Annäherung an Brahms in mancherlei Beziehung der Neuentdekkung eines Werks gleichkommt. Da der Klang auf Überhalligkeit verzichtet und bei relativ großer Präsenz aller Instrumente (geringe Tiefenstaffelung) eine sehr gute Breitenstaffelung erreicht, ist eine optimale Durchhörbarkeit gegeben. Insgesamt: die sehr hörenwerte Neuaufnahme eines strapazierten Klassikers. U. Sch.

Edvard Grieg (1843–1907)

Orchesterwerke: Peer-Gynt-Suiten Nr. 1 op. 46 und Nr. 2 op. 55; Aus Holbergs Zeit, Suite im alten Stil op. 40; Zwei elegische Melodien op. 34; Im Herbst, Konzertouvertüre op. 11; Sigurd Jorsalfar, Suite op. 56; Symphonische Tänze Nr. 1–4 op. 64

Utah Symphony Orchestra, Dirigent Maurice Abravanel

Fono FSM 33032/33 (2 LP)

Interpretation	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Ob man sich weigert, Griegs Musik ernst zu nehmen – in ihrer Mischung von süßlicher Sentimentalität und hochtrabendem Bombast liegt tatsächlich eine unwillkürliche Komik, die mit echtem Humor nur sehr wenig zu tun hat –, oder an ihrem Stimmungscharakter Gefallen findet, bleibt letzten Endes Geschmacksache. Sicher ist jedenfalls, daß sie für eine breite Hörerschicht unwiderstehlichen Reiz besitzt, und gerade diesem Publikum bietet die vorliegende Auswahl seine Lieblingsstücke. Dabei handelt es sich nicht um Repertoireneuheiten, sondern um Auskopplungen aus der in HiFi-Stereophonie 10/76 rezensierten 3-LP-Vox-Kassette QSVBX 5140 mit dem Titel „Die Orchesterwerke, Volume 1" (weitere Folgen sind m. W. nicht erschienen). Hinsichtlich der Interpretation und der musikalischen Bewertung ist dem Urteil von Klaus Jungheinrich nichts hinzuzufügen. In puncto Klang- und Fertigungsqualität hingegen ist die von EMI Electrola besorgte Neupressung (bei der auf die „teilweise etwas rudimentär" anmutende Quadrotechnik verzichtet wurde) weitgehend von den damals beanstandeten Mängeln frei, und außerdem wurde das Doppelalbum mit deutschsprachigem Kommentar versehen. Übrigens: so unbekannt, wie H. K. J. meinte, sind das Orchester und sein ständiger Dirigent doch bei weitem nicht. Mit einigen ihrer Aufnahmen (sämtliche Mahler-Symphonien, Satie, Milhaud u. a.) haben sie in der Fachpresse sogar vielfach Beachtung geerntet. Seltsam ist nur die verwirrende Wahllosigkeit, mit der sie sich für Komponisten unterschiedlichen Ranges einsetzen. J. D.

Nikolaj Rimskij-Korsakow (1844–1908)

Scheherazade, Symphonische Dichtung op. 35

Cleveland Orchestra, Dirigent Lorin Maazel

Decca 6.42409 AW 25 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Daß die x-und-neunzigste Aufnahme der Scheherazade eine Endeckung werden könnte, habe ich nie für möglich gehalten. Maazel und seinen Cleveland-Mannen aber gelang das mühelos. Das Erfolgsrezept? Befolgung der Partiturangaben. Das Ergebnis: Verarmung eines Schlachtrosses zur Kenntlichkeit. Konkret: Maazel traut nicht der Wirkungsgeschichte dieses op. 35, das ja längst keine Musik mehr ist, sondern die Musikalisierung von Hollywoodschen Allmachtsphantasien. So wird also enttäuscht nach dem Kauf der Aufnahme sein, wer ein Blow-up-Festival à la Stokowski erwartet. Maazels Vertrauen in die Partitur ist erstaunlich und die Umsetzung dieses Vertrauens in Klangwirklichkeit durch das Orchester verblüffend. Die rhythmische Präzision des Orchestervorspiels suggeriert dem Hörer, hier werde eine Partitur sozusagen buchstabiert, und Maazels Mut, keine Rubato-Orgien zu feiern, zudem die Dynamik des Komponisten einzuhalten, überführt das Stück in eine ungewohnte Erlebnisdimension. Es klingt nicht nur leise, sondern geradezu ärmlich, wobei die zahllosen Repetitionsfiguren den Eindruck kompositorischer Ärmlichkeit noch unterstreichen. Dem entspricht auch die leicht topfige Klangqualität, die der Scheherazade endgültig die Aura eines sensualistischen Superspektakels nimmt. Wer das Werk möglichst notengetreu kennenlernen oder sich von gigantomanen Interpretationen erholen will, der wird bestens bedient. Das ist immerhin bemerkenswert. U. Sch.

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonien Nr. 5 cis-moll und Nr. 10 (Adagio)

Philadelphia Orchestra, Dirigent James Levine (Produzent Jay David Saks; Toningenieur Paul Goodman; Aufnahme: Scottish Rite Cathedral Philadelphia, Januar 1977)

RCA RL 02905 EK 39 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Auf halber Strecke seiner Einspielung aller Mahler-Symphonien scheint James Levine vom Produktionsstreß eingeholt worden zu sein. Zeichneten sich bislang fast alle seine Aufnahmen durch einen bemerkenswert hohen Grad an Unroutiniertheit und intellektueller Spontaneität aus, so fällt er mit dieser Produktion doch weitgehend in tradierte Klischees. Auffälligstes Signum dafür ist seine Wiedergabe des arg strapazierten Adagiettos aus der Fünften. Hier erreicht er nicht nur in der zeitlichen Ausdehnung Herbert von Karajan (12 Minuten gegen knapp 8 bei Bruno Walter!), sondern auch – etwa in der Einfügung zusätzlicher Luftpausen – in der merkantilen Ausdruckshaltung. Gewiß wäre es unrecht, Levine mit Karajan gleichzusetzen (im Scherzo etwa ist Levine seinem Kollegen in Sachen Mahler-Verständnis unendlich weit voraus), aber die intentionale Nähe soll hier doch als Verständigungshinweis unterstrichen werden. So ist Levines Produktion von einer gewissen Unschärfe insgesamt durchzogen (wiederum ähnlich Karajans Aufnahme). Das schließt ungenaue Orchestereinsätze ein (ohne daß ich solche kleinen Patzer überbewerten will), ist aber viel störender in anderen Details. Wenn Mahler etwa seine Vorschrift „Geigen stets so vehement als möglich" (Satz I, bei Ziffer 7) innerhalb eines Abschnitts durch den Zusatz „Viel Bogenwechsel" spezifiziert, dann teilt Levine weder seinem Orchester noch seinen Zuhörern den intendierten Vorgang mit: daß nämlich ein Ausdruck von „plötzlich schneller Leidenschaftlichkeit" (so die Partitur) in die Nähe einer Ausdrucksanarchie getrieben werden soll; daß die geforderten Bogenwechsel hier auf eine in sich bewegte Klangfläche zielen, verdeutlicht Levine nicht, da sein Orchester genau an dieser Stelle um penible Artikulationsgenauigkeit bemüht ist, so daß ein fast schon groteskes Mißverstehen zu konstatieren ist. Dieses leicht multiplizierbare Beispiel findet eine mögliche Erklärung darin, daß Dirigent und Orchester für einen so komplizierten Job wie die Aufnahme einer Mahler-Symphonie nicht genügend vertraut miteinander waren. Und diese Nicht-Vertrautheit erklärt dann auch, daß oft der Weg des geringsten Widerstands gewählt wird, daß Levine offenbar nicht alles beim Orchester durchsetzen konnte. Obwohl die Platten (übrigens mit Pegelunterschieden auf den einzelnen Seiten!) insgesamt gut klingen und einen hohen Grad der Durchhörbarkeit besitzen, klingt die Musik doch schwammiger, als sie komponiert wurde. Die Aufnahme macht etwa im Vergleich mit der Karajans immer noch eine gute Figur, aber Levine verdient es, daß man ihn an seinen eigenen Leistungen mißt. Und diesmal fällt der Vergleich für die Neuaufnahme nicht günstig aus. Schade. U. Sch.

Igor Strawinsky (1882–1971)

Petruschka, Burleske in vier Szenen (revidierte Fassung, 1947)

Horst Göbel, Klavier; Wiener Philharmoniker, Dirigent Christoph von Dohnányi

Decca 6.42405 AW 25 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

„Erinnerungen an Petruschka" könnte man diese Interpretation überschreiben, nicht einfach „Petruschka". Wie durch einen Schleier gesehen erscheinen diese musikalischen Jahrmarktszenen aus dem Petersburg von 1830 bei Christoph von Dohnányi. Und nicht Menschen und Tiere von Fleisch und Blut bewegen sich da, sondern die Figuren eines Marionettentheaters, gezogen an langen Schnüren, von fern gesteuert.
Zu diesem Klangeindruck trägt nicht zuletzt bei, daß Dohnányi die im Plattenkatalog mit bislang nur zwei

weiteren Aufnahmen eingetragene „revidierte Fassung" aus dem Jahre 1947 benutzt hat, von Strawinsky damals in erster Linie des sonst verfallenden US-Urheberrechtsschutzes wegen besorgt. Strawinsky hat in dieser späteren Fassung aber zugleich auch der Partitur etwas von ihren ursprünglichen Bruitismen genommen, das Rauschhafte des großen Orchesters ausgenüchtert. Dohnányi geht über diese Intentionen des späten Strawinsky sogar noch hinaus, verknappt den Klang der Wiener Philharmoniker ins Kammermusikalische, hält sie zu eher gedehnten Tempi an, was dem Spannungsreichtum der Partitur allerdings nicht durchweg gut bekommt. Dramaturgisch am gelungensten in der Auswägung der Proportionen scheint mir da am ehesten das große (vierte) Schlußbild, in dem auch wieder etwas vom Farbreichtum dieses Orchesters zu spüren ist. gfk

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Symphonie Nr. 5 B-dur op. 100

Cleveland Orchestra, Dirigent Lorin Maazel

Decca 6.42408

Interpretation	10
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Prokofjews 1945 uraufgeführte fünfte Symphonie pendelt zwischen den Extremen geistvoller Virtuosität, strömender Kantabilität und dröhnendem Bombast. Maazel interessiert sich spürbar am meisten für das virtuose Element, ohne – vor allem im Adagio – die verführerische expressive Wärme der Musik abzukühlen und ohne Angst vor dem aufgedonnerten, Schlagzeug-grundierten Lärm der Schlüsse des Kopfsatzes und des Finale. Es ist also alles da, was man von einer kompetenten Breitwanddarstellung dieses bei aller Zwielichtigkeit dennoch bedeutenden Klangdokuments des Sozialistischen Realismus stalinistischer Prägung erwartet.

Den besonderen Rang gewinnt diese Cleveland-Produktion jedoch durch Maazels schneidende Schärfe der Konturenzeichnung. Man hört in der Tat alles. Im Kopfsatz wird auf diese Weise ein überraschend dichtes thematisches Geflecht bloßgelegt, vor allem aber werden die vielen Finessen der Instrumentation minuziös ausgeleuchtet. Das virtuose Paradestück des Werkes, das an zweiter Stelle stehende Allegro marcato, ist an gehärteter Brillanz, an schneidender Prägnanz der Artikulation schwerlich zu übertreffen, auch kaum an Drive. Und der leichtgewichtige Rondo-Positivismus des Finale wird ins Elegant-Bravouröse umgebogen, was selbst die knallige Maschinenhaftigkeit des dröhnenden Schlusses erträglicher macht. Kommt zu all dem noch die typische Cleveland-Orchester-Perfektion, so bleibt dem Kritiker nur noch die Konstatierung einer Glanzaufnahme.

Ob diese interpretatorischen Qualitäten ohne den offenbar hinzugegebenen Hall nicht noch deutlicher geworden wären, bleibe dahingestellt. Aber auch in dieser handelsüblichen Verpackung besticht die Platte durch ihre Klangbrillanz und plastische Durchhörbarkeit, zumal die Fertigung fast makellos genannt werden muß. Letzteres müßte beim heutigen Stand der Fertigungstechnik eine Selbstverständlichkeit sein, ist es aber durchaus nicht. A. B.

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Instrumentalmusik

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Concerti, Vol. 2: Concerto für Violine, Streicher und Cembalo D-dur „Il grosso Mogul" F. I/138, RV 208; Sinfonia für Streicher h-moll „Al Santo Sepolcro" F. XI/7, RV 169; Concerto für Violoncello, Streicher und Cembalo h-moll F. III/9, RV 424; Concerto für Oboe, Streicher und Cembalo a-moll F. VII/5, RV 461; Sonata a 4 für zwei Violinen, Viola und B. c. Es-dur „Al Santo Sepolcro" F. XVI/2, RV 130; Concerto für Oboe, Violine, Streicher und Cembalo c-moll F. XII/53, RV Anhang 17

Jaap Schröder, Violine; Wouter Möller, Violoncello; Michel Piguet, Oboe; Concerto Amsterdam (mit Originalinstrumenten), Konzertmeister Jaap Schröder

Telefunken 6.42355 AW 25 DM

Interpretation	8/6
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Weshalb die Produktion als Vol. 2 deklariert wird, bleibt mir unklar. Eine entsprechende Platte mit der Bezeichnung Vol. 1 steht weder im Katalog noch in den Anzeigelisten der Teldec – oder sollte es sich dabei um die in HiFi-Stereophonie 10/76, S. 1120, rezensierte Aufnahme unter Harnoncourt handeln? Wie dem auch sei: „eine Korrektur der gefällig-gelackten Einspielungen, wie man sie von vielen Streicherensembles kennt", ist auch Jaap Schröders erklärtes Ziel, und ähnlich wie im Falle Leclair (siehe HiFi-Stereophonie 8/78) räumt er auch bei Vivaldi mit erstarrter Routine und falschen Klischees resolut auf. In der Sinfonia und der Sonata „Al Santo Sepolcro" allerdings trägt die erheblich langsamere Tempowahl Ephrikians (5'42 und 5'12 gegen 3'23 und 3'53 bei Schröder) der weihevollen und schmerzgeladenen Stimmung beider Kompositionen m. E. eindrucksvoller Rechnung. Von den Konzerten indes geben alle drei Solisten der Neuaufnahme spieltechnisch meisterhafte wie auch stilistisch stark profilierte und überzeugende Darstellungen. Neben dem relativ wenig bekannten Cellowerk stellen überdies das erst vor einigen Jahren entdeckte Doppelkonzert sowie das Violinkonzert mit dem wohl scherzhaft gemeinten Beinamen „Il grosso Mogul" – dessen ausdrucksstarker Mittelsatz, ein rhapsodisches Rezitativ mit einfacher Continuobegleitung, durch auffallend „zigeunerische" Akzente überrascht – eine begrüßenswerte Erweiterung des Repertoires dar. J. D.



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Das Orgelwerk, Folge 11: Konzerte Nr. 5 d-moll BWV 596 (nach Vivaldi), Nr. 2 a-moll BWV 593 (nach Vivaldi), Nr. 3 C-dur BWV 594 (nach Vivaldi), Nr. 1 G-dur BWV 592 (nach Herzog Joh. E. von Sachsen-Weimar), Nr. 4 C-dur BWV 595 (nach Herzog Joh. E. von Sachsen-Weimar)

Lionel Rogg an der Andersen-Orgel des Klosters zu Sorö

EMI Electrola 1 C 065-14 110 Q 25 DM

Das Orgelwerk, Folge 12: Clavier-Übung Teil III

Lionel Rogg an der Metzler-Orgel der Kathedrale Saint-Pierre zu Genf

EMI Electrola 1 C 151-14 115/16 Q (2 LP) 50 DM

Das Orgelwerk, Folge 13: Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag" BWV 766; Partite diverse sopra „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768; Partite diverse sopra „O Gott, du frommer Gott" BWV 767

Lionel Rogg an der Metzler-Orgel der Reformierten Kirche zu Netstal und an der Metzler-Orgel der Klosterkirche zu Muri

EMI Electrola 1 C 065-14 117 Q 25 DM

Das Orgelwerk, Folge 14: Kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her" BWV 769; Sieben Fughetten; Choräle

Lionel Rogg an der Andersen-Orgel der Erlöserkirche zu Kopenhagen und an der Andersen-Orgel des Klosters zu Sorö

EMI Electrola 1 C 065-14 118 Q 25 DM

Das Orgelwerk, Folge 15: Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler) BWV 645–650; Choräle

Lionel Rogg an der Metzler-Orgel der Klosterkirche zu Muri und an der Andersen-Orgel des Klosters zu Sorö

EMI Electrola 1 C 151-14 119/20 (2 LP) 50 DM

Interpretation	(Folge 11: 8) 9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	(Folge 12: 9/6) 9
Oberfläche	9

Bachs fünf Orgelkonzerte genießen nicht mehr ganz die Wertschätzung von einst, nachdem die Originale identifiziert wurden und man feststellen mußte, daß Bach sich so eng wie möglich an diese gehalten hat. Roggs Wiedergabe der Stücke an der farbigen Andersen-Orgel zu Sorö zieht aus diesem Umstand interpretatorische Konsequenzen. Er sucht in den schnellen Sätzen die koloristischen Reize der Originale, jenes silbrige Flimmern, das Vivaldi (dessen drei Concerti stehen hier zur Debatte) als frühes „impressionistisches" Moment in den Streicherklang einbrachte, zwar nicht zu imitieren – was unkünstlerisch wäre –, aber in den Orgelklang zu übersetzen. Der Wechsel von hellen Vierfußregistern mit herzhaftem, kräftigem Tutti bewirkt jenes kontrastreiche Klangrelief, das diese frühen Transkriptionen brauchen. Die schnellen Sätze gelingen schwungvoll und die Fuge des d-moll-Konzerts durchsichtig, aber die Mittelsätze sind nicht immer frei von jener agogischen Labilität, die Rogg leider ab und an zu unterlaufen scheint, wie auch andere Bach- und Händel-Einspielungen von ihm zeigen. Vor allem das schöne, ausdrucksstarke Largo des d-moll-Konzertes wirkt auf diese Weise etwas nervös.

Für die Darstellung des Dritten Teils der Clavier-Übung wählte Rogg die große Genfer Kathedralorgel und setzte sich damit jenen aufnahmetechnisch-akustischen Problemen aus, die bereits die Klangqualität der 8. Folge beeinträchtigten. In diesem Falle wird von dieser Problematik nur das Eckwerk betroffen, das monumentale Präludium Es-dur mit der anschließenden Tripelfuge BWV 552, jener gewaltige Rahmen, in den Bach die einundzwanzig Choräle der Orgelmesse und die vier Duette stellte. Die Choräle und Duette spielt Rogg ebenso abwechslungsreich in der Registrierung wie klar und plastisch in der Durchmodellierung der polyphonen Strukturen. In der Faktur so komplizierte Stücke wie die große Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich" oder die kleine Bearbeitung von „Christ unser Herr zum Jordan kam" sind aushörbar. Zu loben ist schließlich die erreichte Synthese von starker Ausdruckshaftigkeit – wie sie für einige Choräle bedeutsam ist – und linearer Klarheit. Der Kommentar des Doppelalbums – wie alle Kommentare dieser Folge aus der Feder Roggs – ist besonders sorgfältig und instruktiv.

Die drei Choralpartiten der Folge 13 gelten laut Schweitzer als „Schülerarbeiten", ein Urteil, das allenfalls auf BWV 766 und 767, keineswegs aber auf BWV 768 zutreffen dürfte, wenngleich die Aufwertung des letzteren daran liegen mag, daß Bach das Stück offenbar später überarbeitet hat. Im Gegensatz zu den beiden anderen Partiten zeigt diese dritte einen durchgehenden Entwicklungsbogen, eine innere Steigerungskurve, die in der großartigen fünfstimmigen Schlußvariation gipfelt. Roggs einleuchtendes interpretatorisches Konzept geht von zwei durchgehenden Steigerungswellen aus, in denen die sechste und elfte Variation die Kulminationspunkte bedeuten, wobei das Ganze jedoch darüber hinaus noch einmal in einer beide Wellen

überwölbenden inneren Spannungskurve aufgebaut wird – eine überzeugende, weil durchdachte Darstellung von starker Eindruckskraft. In den beiden anderen Partiten spielt die Kontrastsetzung eine größere Rolle als die hier ohnehin nicht zu erreichende formale Geschlossenheit.
Das weitaus bedeutendste Werk der Folge 14 sind die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch", mit denen Bach vier Jahre vor seinem Tod noch einmal auf die seit seinen Lüneburger und Arnstädter Jahren gemiedene Choralpartita zurückkommt. Allerdings unterscheiden sich die fünf Variationen von den frühen Arbeiten durch ihre polyphonen Komplikationen, die sie in eine Reihe mit dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge stellen, mit denen sie das Schicksal teilen, fast zwei Jahrhunderte lang nur als theoretische Kontrapunktstudie gewertet worden zu sein. Rogg faßt demgegenüber das Werk durchaus als phantasievoll-klangsinnliche Musik auf, ein um so legitimerer Aspekt, als die hineingeheimnisten kanonischen Wunder ohnehin nur dem Mitlesenden nach vorherigem Studium der Partitur nachvollziehbar sind. Auch in diesem Falle ist Roggs Kommentar trotz seiner Knappheit hilfreich. Unter den dem 9. Band der Peters-Ausgabe entnommenen Chorälen nehmen BWV 653b „An Wasserflüssen Babylons" und BWV 718 „Christ lag in Todesbanden" eine Sonderstellung ein. Rogg spielt sie zu Recht als große Choralfantasien, wobei er im letzteren Fall die dem Textgehalt entsprechende innere Dynamik der Musik temperamentvoll herausarbeitet.
Die Zweiplattenfolge 15 entfaltet an dreiunddreißig Beispielen den Reichtum des Bachschen Orgelchorals, wobei die berühmten sechs Schübler-Choräle – sie sind nicht einmal die bedeutendsten – den Anfang machen. Abwechslung bringen hier nicht nur die unterschiedlichen Klangcharaktere der beiden benutzten Orgelwerke, zeigt sich Roggs Interpretationskunst doch vor allem in diesen Kleinformen auf ihrer Höhe. Man mag – wie könnte es anders sein – in diesem oder jenem Fall über die Registrierung streiten, aber imponierend ist in allen Fällen Roggs Bestreben, die gerade diese Choralvorspiele vielfach charakterisierende „sprechende" Kraft emotionaler Aussage mit einem Maximum an klanglicher Transparenz zu verbinden. Hier sucht man denn auch jene agogischen Labilitäten vergebens, die Rogg bei der Bewältigung von Großformen gelegentlich unterlaufen.
Sieht man von Präludium und Fuge Es-dur der Clavier-Übung ab, so zeichnen sich alle Aufnahmen durch ein unverhalltes, präsentes und durchweg aushörbares Klangbild aus, vor allem dann, wenn man sie quadrophonisch abhört. A. B.



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

a) Konzerte für zwei Violinen, Streicher und B.c. d-moll BWV 1043, c-moll BWV 1060; Konzert für Violine, Streicher und B.c. a-moll BWV 1041

Tatjana Grindenko, Gidon Kremer, Violine; Isolde Ahlgrimm, Continuo-Cembalo; Wiener Symphoniker, Leitung Gidon Kremer

Eurodisc 28 515 KK (SQ) 22 DM

b) Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 E-dur BWV 1042; Sonate für Violine und Orchester e-moll BWV 1023 (eingerichtet von Ottorino Respighi); Sinfonia für Violine und Orchester D-dur BWV 1045

Gidon Kremer, Violine; Akademisches Symphonieorchester der Leningrader Staatlichen Philharmonie, Leitung Maris Jansons

Melodia Eurodisc 28 750 KK 22 DM

	a)	b)
Interpretation	7	5
Repertoirewert	2	2/8
Aufnahme-, Klangqualität	7	7
Oberfläche	8	8

Daß beide Aufnahmen im kurzen Abstand von wenigen Monaten mit dem nämlichen Geiger eingespielt wurden, würde man ohne Kenntnis des Labels kaum vermuten. Zu unterschiedlich erscheint Gidon Kremers Annäherung an Bach einmal im a-moll-Konzert, zum anderen bei dem in E-dur. Mag man beim ersteren die ingenieurgleiche Nachzeichnung der Strukturen, die schwebende Leichtigkeit und zarte Nuancierung des langsamen Mittelsatzes, die wie ein preußischer Stechschritt wirkende Schärfe des Schluß-Allegros bewundern, so muß man sich bei letzterem wundern über die Schwerfälligkeit, den Hang zu aufgeblähter Bombastik. Des Rätsels Lösung, die wie ein Vorurteil wirken mag, aber keines ist: Das a-moll-Konzert hat Kremer in Wien unter eigener Regie aufgenommen, das E-dur-Konzert wurde noch in Riga eingespielt mit Kremer lediglich als Solisten.
Wenn man der Interpretation des a-moll-Konzertes so ein ungleich höheres Maß an Authenzität Kremerschen Bach-Verständnisses und auch Stringenz zubilligen darf, so sind doch gegenüber seiner Dirigierleistung auch einige Abstriche zu machen. Die Balance von Soloinstrument und Orchesterapparat gelingt ihm nur unvollkommen. Die Transparenz des Orchesters läßt zu wünschen übrig. Vielfach wirkt es ausgesprochen mulmig. Um so homogener allerdings ist das Zusammenspiel Kremers mit seiner Partnerin Tatjana Grindenko bei den Doppelkonzerten.
Was die andere Platte mit dem E-dur-Konzert trotz aller Einwände gegen diese Interpretation lohnend macht, sind die „Beigaben" auf der Rückseite, ausgesprochene Rara: die von Respighi eingerichtete Sonate, die wie eine für Soloinstrumente und Basso continuo gesetzte Orgeltoccata mit Fuge wirkt, und die kuriose D-dur-Symphonie, deren vergleichsweise opulent bestückter, aber kaum genutzter Orchesterapparat (mit drei Trompeten, zwei Oboen, Pauken) einem mit schwierigen Doppelgriffen gespickten Violinsolopart gegenübergestellt ist, was die Vermutung nahelegt, daß es sich hierbei um ein Fragment handelt. Letzte Klarheit über die Entstehung und Bestimmung beider Stücke ist jedenfalls noch nicht erreicht. gfk

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051

Deutsche Bachsolisten, Leitung Helmut Winschermann
(Aufnahmeleiter Wolf Erichson)

RCA Ullstein Musik RL 30457 (2 LP)

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Angesichts einer Konkurrenz von derzeit siebzehn Gesamtaufnahmen kann zwangsläufig der Repertoirewert einer neuen Aufnahme nur nach ihrem Innovationsgrad im Verhältnis zu den bereits vorliegenden Produktionen bemessen werden. Daher sind in dieser Hinsicht „nur" gediegene Einspielungen a priori leicht benachteiligt. Dennoch ist Winschermanns (18.) Gesamtaufnahme der Konzerte unter jenen jüngeren Datums, die modernes Instrumentarium verwenden, zu empfehlen aufgrund des hier verwirklichten unprätentiösen, nicht eitlen, weder dogmatischen noch unangemessen affektierten Stils der Aufführung. In puncto Abwesenheit interpretatorischer Klischees, wie sie sich jüngst erst wieder in Abbados (17.) einigermaßen verunglückter Einspielung (siehe HiFi-Stereophonie 12/78) traut versammelt fanden, ist Winschermanns Wiedergabe ziemlich singulär.
Freilich wäre zu überlegen, ob nicht bei weiterer Beschäftigung mit den Konzerten mancherorts dem strukturellen Bezug der Satzdetails untereinander mehr Augenmerk gewidmet werden sollte. So erachte ich es als problematisch, die Polacca im Schlußsatz des ersten Konzertes in gegenüber Menuett, Trio I und II beschleunigtem Tempo zu spielen. Erst durch eine präzise Temporelation Achtel (der Polacca) = Viertel (der übrigen Satzteile) kann jene kontinuierliche Ausdehnung der Satzteile hörbar werden, die Bach hier komponiert hat: Menuett 48 Takte – Trio I 56 (also +8) Takte – Polacca 64 (also wieder +8) Takte. Erst mit dem Trio II mit seinen 64 Zweivierteltakten (dies entspricht $42^2/_3$ Dreivierteltakten) kommt jene Unregelmäßigkeit des Aufbaus zustande, die in auf Analogien oder doch auf der schrittweisen Veränderung einfacher Formmodelle beruhenden Sätzen das Ende des Entwicklungsprozesses üblicherweise anzeigt (die gleiche Funktion hat das letzte, aufs Doppelte der anderen Satzteile ausgedehnte Couplet im Schlußsatz von Bachs E-dur-Violinkonzert: Durch eine „Unregelmäßigkeit" der Struktur wird der bis zu diesem Punkt konsequent und vorhersehbar ablaufende Satz zu Ende gebracht). Die vorzeitige Veränderung des Tempos in der Polacca betont das jener Konstruktion überlagerte Prinzip des Kontrasts, beraubt jedoch den Satz damit seiner Schlüssigkeit.
Freilich sollte sich der Hörer dieser insgesamt jedenfalls gelungenen und empfehlenswerten Einspielung nicht allzusehr von solch musiktheoretischen und analytischen Fragen stören lassen, zumal sein Hörvergnügen durch (beim Rezensionsexemplar permanentes) Knistern der etwas unterdurchschnittlich gefertigten Platten ohnedies beeinträchtigt sein dürfte. pk

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Suiten für Orchester (Ouvertüren) BWV 1066–1069

Deutsche Bachsolisten, Leitung Helmut Winschermann

RCA RL 30458 (2 LP) 39 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Mit Winschermanns Deutschen Bachsolisten hat die RCA, scheint's, nicht grade einen goldenen Griff getan. Schon die „Vier Jahreszeiten" mit dem jungen Österreicher Christian Altenburger als Solisten waren hektisch und untransparent danebengegangen; ähnliches gilt auch für die ungleich komplexeren Bach-Suiten. Man muß kein glühender Adept der „Originalen" Harnoncourt und Leonhardt sein, um auch diese Einspielung für eine zuviel zu halten. Winschermann läßt wieder forciert-straff spielen, vielleicht die Londoner Academy im Ohr, aber eben weit weniger transparent – nur noch sportiv, mit gelegentlichem „schönem Verweilen". Beim Abspurten entsteht nicht selten der Eindruck, der eine oder andere Wettlaufteilnehmer versuche *tatsächlich*, die andern um Nasenlänge zu überholen; nicht genug also, daß Maestro Winschermanns Einsätze ein paarmal sogar Fehlstarts provozieren. Daß einige Solistenleistungen exzellent sind, tut da leider nicht mehr viel. Außerdem ist das Klangbild eng, spitzig, forciert wie schon bei der Vivaldi-Platte. TRü

Luigi Boccherini (1743–1805)

Violinkonzert D-dur

Carl Friedrich Abel (1723–1787)

Sinfonia concertante für Violine, Oboe, Klarinette und Orchester B-dur

Albert Kocsis, Violine; Pierre W. Feit, Oboe; Wolfgang Stephan, Klarinette; Westdeutsche Kammersolisten Köln, Albert Kocsis

Christophorus SCGLX 73 886 22 DM

Interpretation	3
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	0
Oberfläche	6

Ein unschön, unpräzise und langweilig spielendes Orchester, zwar sympathisch, aber mit etlichen Intonationsschwächen und schlecht ansprechenden Tönen musizierende Solisten (Ausnahme: der Klarinettist Wolfgang Stephan), deren Zusammenspiel in Abels Sinfonia concertate auch zu wünschen übrig läßt, und eine grauenvolle Aufnahmetechnik, die an Trockenheit, Stumpfheit und mangelnder Durchsichtigkeit nicht zu überbieten ist. Was kann man noch hinzufügen? Mit bestem Willen nur einen Achtungspunkt für das Repertoire, denn Boccherinis Violinkonzert (seine Autorschaft gilt als zweifelhaft) ist neu im Katalog, läßt sich, so aufgenommen, jedoch kaum empfehlen, und im Falle von Abels konzertanter Sinfonie gilt der Hinweis auf die hervorragende Aufnahme des Consortium Classicum mit der Academy of St. Martin-in-the-Fields (siehe HiFi-Stereophonie 5/78). Ho. Ar.

Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831)

Konzert für Klarinette und Orchester C-dur

Johann Melchior Molter (1696–1765)

Konzert für Klarinette und Orchester D-dur

Saverio Mercadante (1795–1870)

Konzert für Klarinette und Orchester B-dur

Thomas Friedli, D-, C-, B-Klarinette; Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Dirigent Paul Angerer

Claves D 813 (Disco-Center) 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Angesichts der unübersehbaren Menge von Flötenplatten, die die Kataloge überschwemmen, kommt man fast zu dem Schluß, daß es für die übrigen Holzblasinstrumente keine Literatur gibt oder daß keine potentiellen Interpreten vorhanden sind. Daß beides nicht zutrifft, beweist die vorliegende Platte in erfreulicher Weise: Thomas Friedli, Soloklarinettist im Berner Symphonieorchester, erweist sich als hochkarätiger und brillanter Musiker, der seinen Einstand mit drei Konzertraritäten gibt, die es durchaus lohnen, der Vergessenheit entrissen zu werden. Interessant an Friedlis Programm ist, daß neben der allgemein üblichen B-Klarinette (Mercadante) auch eine C-Klarinette (Pleyel) und eine D-Klarinette (Molter) vorgestellt werden. Molter schrieb vier Klarinettenkonzerte, und soweit uns heute bekannt ist, handelt es sich um die ersten Klarinettenkonzerte überhaupt. Die von Molter in diesen Konzerten geforderte D-Klarinette gehört wie die mehr verbreitete Es-Klarinette zu den sogenannten hohen Klarinetten, d. h., sie ist in D über der B-Klarinette gestimmt, was ihr einen ganz charakteristischen hellen Klang verleiht. Auffallend bei Molter ist der sehr hoch geführte Solopart, der deutlich die Anlehnung an die zeitgenössische Clarin-Praxis zeigt. Das tiefe Register wird nicht eingesetzt, und auch die klanglichen und kantablen Möglichkeiten der Klarinette treten kaum noch in Erscheinung. Welch stürmische Entwicklung das jüngste Instrument der Bläserfamilie dann durchlief, zeigen die beiden übrigen Konzerte der Platte recht eindrucksvoll, denn sowohl Pleyel als auch Mercadante setzen die Klarinette sehr wirkungsvoll und virtuos in allen Lagen ein. Pleyel fordert in seinem Konzert die C-Klarinette, die ebenfalls heller klingt als die einen Ton tiefer gestimmte B-Klarinette. Thomas Friedli versteht es besonders, die hohen Klarinetten sehr charakteristisch zu blasen; sein Ton klingt selbst in den höchsten Lagen wunderschön weich, ein ganz leichtes, schwebendes Vibrato setzt er sehr geschmackvoll ein. Bei der B-Klarinette ist allerdings deutlich zu merken, daß sich Friedli häufig mit den hohen Instrumenten beschäftigt – sie klingt mir eine Spur zu hell, was den hervorragenden Gesamteindruck von Friedlis Interpretationen jedoch nicht schmälert. Paul Angerer und sein Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim begleiten musikalisch-musikantisch, vorzüglich die Tuttibläser bei Pleyel und Mercadante. Ho. Ar.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

a) Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-dur

Charles Rosen, Klavier; Symphonica of London, Dirigent Wyn Morris
(Produzentin Isabella Wallich; Toningenieur Michael Sheady)

SYM 12 (EMI Electrola ASD)

b) Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-dur

Charles Rosen, Klavier; Symphonica of London, Dirigent Wyn Morris
(Produzentin Isabella Wallich; Toningenieur Michael Sheady)

SYM 10 (EMI Electrola ASD)

	a)	b)
Interpretation	6	4
Repertoirewert	3	2
Aufnahme-, Klangqualität	5	3
Oberfläche	7	9

Die Vereinigung von möglicherweise tüchtigen Instrumentalisten macht noch kein Orchester. Die Symphonica of London scheint ein für bestimmte Aufgaben zusammentretender Klangkörper zu sein, dem es an gemeinsamer Spieltradition mangelt. Man merkt dies häufig daran, daß die einzelnen Gruppen noch nicht aufeinander „eingehört" sind und daß sich Homogenität und Kontinuität nicht einstellen wollen. Die Aufnahmetechnik trägt zu diesen Unzulänglichkeiten durch einen unzumutbar verwaschenen und undifferenzierten Tuttiklang bei. Das Klavier wird vom Orchester zuweilen erdrückt (Nr. 4, zweiter Satz, Takt 34), oder der Klang des Soloinstruments wird in Watte gepackt. Den Streichern fehlt auch in kantablen Passagen der erwünschte sinnliche Glanz. Der Gesamteindruck von Nr. 4 ist günstiger als der von Nr. 5. Der Darstellung des fünften Konzerts fehlt die Kontinuität des Ablaufs: Man vernimmt die Botschaft der Partikel, die sich nicht zu glaubhafter Totalität fügen wollen. Allzu spürbarer Wechsel der Tempi im ersten Satz von Nr. 5 verstärkt noch den Charakter des Unzusammenhängend-Abschnittweisen. Mehr von erwünschter Klangtransparenz hat einzig der Mittelsatz von Nr. 5, doch auch hier fehlt der Darstellung das kantable Fließen. Charles Rosen ist ein Pianist mit bedeutenden technischen Ressourcen, die freilich noch in den Dienst schlüssiger Deutung des Zusammenhangs zu stellen wären. Ihm liegt die treffsichere Wiedergabe einzelner Abschnitte besser als das bei Beethoven nun einmal unentbehrliche Verketten dieser Teile. K. Bl.

Henri Vieuxtemps (1820–1881)

Konzerte für Violine und Orchester Nr. 4 d-moll, Nr. 5 a-moll

Itzhak Perlman, Violine; Orchestre de Paris, Dirigent Daniel Barenboim
(Produzent Suvi Raj Grubb; Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI Electrola 1 C 065-02 970 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Berlioz wird schon gewußt haben, warum er die Musik seines belgischen Kollegen Vieuxtemps schätzte. Dessen vor allem im d-moll-Konzert (Nr. 4) verblüffender Versuch, die Konzertform mit symphonischen Ambitionen zu verbinden, führte zu einer gerade in ihren phantastischen, sprengenden Zügen überzeugenden „Mischform", durchaus auch in die Nähe einiger Arbeiten von Berlioz selbst. Die Zeitgenossen ließen sich von Vieuxtemps' originell-genialischen Versuchen begeistern, die Nachwelt (sogar der EMI-Covertexter) sprach von übertriebener Pathetik und vergaß diesen hochinteressanten Neuerer des von Paganini zu kühler Virtuosität entwickelten Violinkonzerts fast völlig. Was sich, von Beethoven (die verfälschende Rezeption seines Violinkonzerts hinzuaddiert) über Brahms bis zu Bruch und Sibelius als „Idealtypus" des Violinkonzertes im Hörerbewußtsein festsetzte, eine ausgewogene Mischung von Kantilenenschmelz und schnurrender Geläufigkeit, ist bei Vieuxtemps nicht in dieser Reinkultur anzutreffen; der Komponist befriedigt weder das von der deutschen Tradition sich nährende Verlangen nach edler Einfalt und stiller Größe noch das an zigeunerisch schluchzenden und fetzenden Vorbildern orientierte der Tschaikowsky- und Glasunow-Fans. Vieuxtemps bietet all das auch, aber in einem viel gärenderen, labileren Zustand, so daß man auch bei Kantilenen kaum ins Träumen kommt und noch die jagende Hektik figurativer Abläufe sich gleichsam immer wieder selbst unterbricht und reflektiert. Das gilt etwas weniger für das einsätzige, allerdings ebenmäßiger angelegte und auch in seiner Thematik nicht mehr so ausgreifende, überschießende a-moll-Konzert (Nr. 5). Die vorliegende Interpretation ist eine durchweg gelungene Ehrenrettung für den Komponisten. Perlman spielt mit souveränem Aplomb und, wo nötig, auch mit der gehörigen Zurückhaltung, die dem von Barenboim nun doch recht scharf zupackenden und treffsicher angelegten Orchesterpart eine nachdrückliche Profilierung gestattet. Nähe und Präsenz von Solist und Orchester sind überwiegend als gelungen zu bezeichnen; allenfalls im fünften Konzert wurde hinsichtlich des Solisten in dieser Beziehung ein wenig zuviel getan. Da fühlt sich der Hörer manchmal so indiskret „angegeigt" wie in einem Puszta-Lokal. Einwandfreie Preßqualität. H. K. J.

Gösta Nystroem (1890–1966)

Lieder am Meer für Sopran und Orchester

Ture Rangström (1884–1947)

Divertimento elegiaco für Streichorchester

Sven-Eric Johanson (geb. 1919)

Konzert für Schlüsselfiedel (Nyckelharpa)

Marianne Johansson, Sopran (a); Göteborger Symphonieorchester, Leitung Sergiu Comissiona (a), Carl von Garaguly (b); Mats Kuoppala, Schlüsselfiedel; Musica Sveciae, Leitung Sven Verde (c)
(Produzenten Hakan Elmquist, Sven Kruckenberg, Gunilla Sandberg-Saulesco; Toningenieure Olle Bolander, Leif Nordén, Hakan Sjögren, Ulf Rosenberg

Caprice CAP 1109 (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	6–4
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7/5
Oberfläche	8

Das interessanteste Stück dieser Zusammenstellung (durch das schwedische Institut „Rikskonserter", die staatlich subventionierte Organisation für Musikpflege) ist sicherlich das Konzert für Schlüsselfiedel, ein noch heute auf dem Land gebrauchtes Instrument, das in Schweden seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar ist und bei dem drei bis vier Saiten mit einem Tangentenmechanismus auf die richtige Tonhöhe gebracht werden; außerdem hat diese Fiedel Resonanzsaiten, die auch angerissen werden können (ähnlich dem Baryton). Gerade dieses Konzert ist freilich das kompositorisch schwächste oder anspruchsloseste Werk des Programms, zeitgenössische Gebrauchsmusik, der das Entstehungsjahr 1971 in keiner Hinsicht anzumerken ist. Demgegenüber sind die fünf Gesänge des bedeutenden schwedischen Spätromantikers Gösta Nystroem (Anfang der vierziger Jahre komponiert) zwar stilistisch ungescheut retrospektiv, jedoch voll vokaler Eindringlichkeit und ausgesparter lyrischer Atmosphäre. Das viertelstündige Streicherdivertimento des Pfitzner-Schülers Ture Rangström vermag schließlich nicht sehr viel mehr auszurichten, als daß es die Voraussetzungen der Gattung „Streichorchestermusik" etwa auf halber Strecke zwischen Dvořáks und Tschaikowskys Serenaden und Bartóks Divertimento mit Anstand und nordischer Moll-Elegik erfüllt.
Die ganze Platte ist nach Programm, Ausführung und Präsentation eigentlich für den außerschwedischen Export denkbar ungeeignet. Und man fragt sich, warum das Disco-Center Kassel in diesem und vielen ähnlichen Fällen sich überhaupt auf eine solche geschäftlich aussichtslose und künstlerisch unrepräsentative Weise den Katalog und das Lager vollstopft. Gibt es da denn keine vernünftigen Auswahlkriterien und kompetente Entscheidungsinstanzen, mit deren Hilfe man den Angebotseifer aus nordischen Landen etwas eindämmen könnte? U. D.

Sparre Olsen (geb. 1903)

Serenade für Flöte und Streicher op. 45 (1956)

Anne-Marie Örbeck (geb. 1911)

Pastorale und Allegro für Flöte und Streicher (1959)

Finn Mortensen (geb. 1922)

Sonate für Flöte solo op. 6

Öistein Sommerfeldt (geb. 1919)

Frühlingsmelodien für Flöte solo op. 44

Per Öien, Flöte; Norwegisches Kammerorchester, Dirigent Terje Tönnesen
(Aufnahmeleitung und Technik Robert von Bahr)

BIS LP-103 (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	5

Diese Platte dürfte wohl nur lokale Bedeutung haben: ausschließlich norwegische Komponisten, die hier mit freundlicher bis virtuoser Spielliteratur im Geiste Griegs und Hindemiths vertreten sind, dazu norwegische Interpreten, die man im internationalen Vergleich als biedere Mittelklasse einstufen kann. Der Flötist Per Öien hat einen wenig brillanten, nicht sehr großen Ton, der zudem durch permanente Anblasgeräusche und unschöne Registerwechsel getrübt wird. Da kann trotz forciertem Einsatz eine ganze B-Seite mit unbegleiteter Soloflöte sehr lang werden. Das Norwegische Kammerorchester hält sich neutral im Hintergrund; etwas mehr Engagement hätte den Stücken von Olsen und Örbeck schon gut getan. Ho. Ar.

Leif Segerstam (geb. 1944)

Patria (1973); Skizzen aus Pandora (1966); Concerto serioso für Violine und Orchester (1967)

Hannele Segerstam, Violine; ORF-Symphonieorchester, Leitung Leif Segerstam
(Produktion Hans Moralt; Toningenieure Peter und Ruth Rabenstein, Zavrel/Stehr)

BIS LP-84 (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Leif Segerstam, finnischer Komponist und Dirigent, seit 1975 Chef des Symphonieorchesters des Österreichischen Rundfunks, nennt seine Orchesterkomposition „Patria" eine „Collage-Fantasie". Und vielleicht bezeichnet dieser Ausdruck am besten jenen Stil einer wildwuchernden Klanglichkeit, bei dem es unterm Diktat eines expressiven Temperaments ziemlich kraus und buntscheckig zugeht; bei dem zwischen zarten Klangflächen an der untersten Grenze der Hörbarkeit und großsprecherischen Tuttiwirkungen mit viel Blechgetön, zwischen ausgesprochen modernen Farbmischungen oder Linienführungen und vorbehaltlosen Tonalitätsausbrüchen oder 19.-Jahrhundert-Anklängen bis -Zitaten eigentlich alles möglich scheint. Segerstam hat diesen Stil, dessen er sich seit 1970 befleißigt, mit dem Kennwort „frei pulsierend" versehen, weil es keine Taktstriche gibt und auch die Dynamik vom Dirigenten im Augenblick der Aufführung erst festgelegt wird. Dafür spielen alle Orchestermusiker aus einer Partitur, die sie verfolgen läßt, was im übrigen vorgeht. Keine Frage, daß sich Segerstam dabei als sein eigener Interpret sieht. Überhaupt scheint es ihm an Selbstvertrauen und, gemessen an der steilen Karriere über Opernpositionen in Helsinki, Stockholm und Berlin bis zur Chefstellung des Dreißigjährigen in Wien, auch an Durchsetzungsvermögen nicht zu mangeln. Seine Zielvorstellung als Komponist dürfte jedoch weniger in der Gruppenimprovisation liegen als in einer Art von „Real-time"-Komponieren, bei dem das Klangmaterial ganz nach den Eingebungen des Moments beliebig abrufbar wird.

Auch die beiden anderen Stücke, die vor dem Überwechseln zur „Frei-Pulsation" entstanden sind, verraten trotz ihrer durchgebildeteren musikalischen Faktur doch schon ähnliche Tendenzen. Im übrigen hat sich Segerstam das Violinkonzert – als Abschiedsgruß an seine Geigerlaufbahn – selber in die Finger geschrieben. Und darüber hinaus tritt dieser All-round-selfmade-Musiker auch noch als Pianist auf und hat sogar einen Klavierwettbewerb gewonnen.

Nur für die Klangqualität der Live-Aufnahmen hat er, wie deren abdunkelnder Tiefenballast zeigt, nicht hinreichend gesorgt. Und ob nicht jemand anderes, der mehr Abstand, mehr Dispositionsdistanz hat, der bessere Dirigent für Segerstam wäre – auch diese Frage wurde nicht genügend (und selbstkritisch) bedacht, erübrigt sich aber wahrscheinlich ohnehin infolge des fehlenden Kollegeninteresses an dieser (bisher) ziemlich profilschwachen und für nichts signifikanten Musik. U. D.

Musik am Hofe von König Matthias

Chansons und Tänze von Jakob Barbireau (um 1408–1491), Pietro Bono (1417–1497), Johannes Stokem (um 1440–um 1500) und Johannes Tinctoris (um 1435–1511)

Camerata Hungarica, Leitung László Czidra; Dániel Benkö, Laute
(Produzent János Mátyás; Toningenieur Ferenc Dobó)

Hungaroton SLPX 11844 22 DM

Interpretation	5/7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	5

Wie aus früheren Realisationen desselben Ensembles (siehe HiFi-Stereophonie 9/72, 6/74, 1/76, 6/76, 2/78), so geht aus der vorliegenden wieder einmal deutlich hervor, in welch starkem Maße das offizielle Musikleben in Altungarn von fremden Einflüssen geprägt war. Auch unter der Regierung des Königs Matthias Corvinus (1458–1490) wurde es vorwiegend von westeuropäischen Komponisten, Ausführenden und Theoretikern bestimmt, die sich zum Teil für kürzere oder längere Zeit in Buda aufhielten und die höfische Kultur zu ihrem Höhepunkt führten. Neben Stokem, Barbireau und Tinctoris, die alle drei aus Flandern stammten, zählte der Italiener Pietro Bono zweifellos zu den bedeutendsten unter diesen Musikern. Anfang der 1470er Jahre stand er im Dienst des Königs von Neapel, Ferdinand von Aragon, und war – gemeinsam mit Tinctoris – Musikerzieher der beiden Prinzessinen Eleonore und Beatrice. Die ausgewählten Tänze, mit denen Bono vorgestellt wird, sind die interessantesten Stücke der Platte; es ist unbegreiflich, daß ihr Verfasser, der ja als der größte Lautenist seiner Zeit galt, bisher noch nie im Katalog vertreten war. Zwei davon erklingen sowohl in ihrer Originalfassung als auch in Bearbeitungen unterschiedlicher Instrumentalbesetzung, leider ziemlich ungeschickt auf beide Plattenseiten verteilt. Vergleichsweise weniger ansprechend wirken hingegen die übrigen Instrumental- und vor allem die vokalen Liedsätze, von denen mehrere ohnehin schon sehr bekannt sind und in lebendigeren, überzeugenderen Interpretationen (etwa unter David Munrow) vorliegen. Der Platte liegt ein Faltblatt mit instruktiven Werkeinführungen sowie einem Abdruck der Liedertexte bei, letztere jedoch nur in der Originalsprache und in ungarischer Übersetzung. Die Fertigung des Besprechungsexemplars muß als ausgesprochen mangelhaft bezeichnet werden. J. D.

Sonnenflöte 2

Antonio Vivaldi (1678–1741): Konzert für Piccoloflöte (Ottavino) und Streicher C-dur F. 6/5 – **Johann Sebastian Bach (1685–1750):** Air aus der Suite Nr. 3 D-dur BWV 1068 – **Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791):** Andante für Flöte und Orchester C-dur KV 315 – **Edvard Grieg (1843–1907):** Letzter Frühling op. 34/2 – **Öistein Sommerfeldt (geb. 1919):** Frühlingsmelodien für Flöte solo op. 44 – **Sergej Rachmaninow (1873–1943):** Vocalise op. 34/14 – **Erland von Koch (geb. 1910):** Cantilena für Baßflöte op. 78

Gunilla von Bahr, Piccoloflöte, Flöte, Baßflöte; Roland Östblohm, Hans Fagius, Orgel; Stockholmer Kammerensemble, Dirigent Jan-Olav Wedin
(Aufnahmeleitung und Technik Robert von Bahr)

BIS LP-125 (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	5–7
Repertoirewert	0–3
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Wie schon bei „Sonnenflöte 1" (siehe HiFi-Stereophonie 5/78) ein buntes Mischprogramm, nur diesmal banaler, mit drei wahrhaft entbehrlichen Transkriptionen (Bach, Grieg, Rachmaninow), immer nach dem Motto „Meine Lieblingsmelodien". Die Originalwerke von Vivaldi und Mozart sind angesichts besserer Konkurrenz überflüssig. Die beiden Solostücke von Sommerfeldt und von Koch sind hübsche Spielliteratur, jedoch kein Muß für den Plattensammler; dennoch hierfür drei Achtungspunkte fürs Repertoire, da beide neu im Katalog sind. Wie bei allen früheren Aufnahmen bläst Frau von Bahr mit schönem, nicht sehr großem Ton und natürlicher Musikalität. Im Vivaldi-Konzert und in Sommerfeldts Solostücken sind einige unsaubere Registerwechsel sowie störende Anblasgeräusche hörbar. Recht dünnblütig und farblos das Stockholmer Kammerensemble, scheußlich mulmig und baßlastig die Orgel in Rachmaninows Vocalise. Ho. Ar.

Musik für Oboe und Orgel

Georg Philipp Telemann (1691–1767): Triosonate Es-dur – **Johann Wilhelm Hertel (1727–1789):** Partita d-moll – **Joseph Gabriel Rheinberger (1839–1901):** Andante pastorale F-dur; Rhapsodie Des-dur – Fünf Choralbearbeitungen: **Johann Ludwig Krebs (1713–1780):** Jesu, meine Freude – **Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735):** Wie schön leuchtet der Morgenstern – **Johann Christoph Oley (1738–1789):** Wunderbarer König – **Christian Gotthilf Tag (1735–1811):** Befiehl du deine Wege – **Gotthilf Friedrich Ebhardt (1771–1855):** Dir, dir, Jehova, will ich singen

Dietmar Keller, Oboe; Martin Gotthard Schneider, Orgel
(Aufnahmeleitung und Schnitt Heinz Jansen; Toningenieur Henno Quasthoff)

FSM 53 121 Carus 22 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	5–8
Oberfläche	7

Maurice André hat durch seine zahlreichen Trompete-Orgel-Platten mit vorwiegend indiskutablen Barocktranskriptionen einen wahren Bläser-Orgel-Boom ausgelöst, der, auf kommerzielle Erfolge abzielend, überwiegend musikalischen Ramsch hervorbrachte. Daß man in diesem Rahmen auch „seriöse" und akzeptable Musik machen kann, beweist die vorliegende Platte recht eindrucksvoll. Bei der Werkauswahl fällt wohltuend auf, daß nicht nur Barockes erklingt, sondern daß man im Falle der Choralbearbeitungen von Tag und Ebhardt bis zur Klassik und beginnenden Romantik vorstößt und vor allem mit den beiden Sätzen von Rheinberger einen zu seiner Zeit hochgeachteten Musiker der Spätromantik zu Gehör bringt. Rheinberger hat diese beiden Orgelsätze selbst für die Besetzung mit Oboe und Orgel konzipiert. Auch bei den übrigen Werken kann man kaum von Transkriptionen sprechen: Bei Telemanns Triosonate und Hertels Partitia läßt sich der Part des Cembalos ohne Eingriffe an der Substanz auf die Orgel übertragen, und die Ausführung des Cantus firmus im Choral durch ein Blasinstrument geht ebenfalls auf eine lange Tradition zurück. Aber auch von der Interpretation her hebt sich die Platte von der erwähnten Bläser-Orgel-Welle wohltuend ab: Martin Gotthard Schneider gestaltet den Orgelpart kammermusikalisch-durchsichtig und sehr farbig in der Registrierung, so daß die Oboe sich einerseits, ohne forcieren zu müssen, frei entfalten kann und andererseits in den Choralbearbeitungen quasi als zusätzliches Orgelregister erscheint. Leider spielte hier die Aufnahmetechnik nicht mit: Durchweg befindet sich die Oboe überpräsent im Vordergrund, so daß vom lebhaften Miteinander der beiden Interpreten einiges wieder zerstört und scheinbar künstlich auf zwei eigentlich nicht vorhandene Ebenen verteilt wird. Sicher werden eingefleischte Oboenfreunde ihren Spaß an Dietmar Kellers vorzüglichem Spiel so weit im Vordergrund haben, aber der musikalischen Gesamtkonzeption ist diese Manipulation nicht dienlich. Ho. Ar.

Das Orgelporträt

Camillo Schumann (1872–1946): Sonate Nr. 6 a-moll op. 110 – **Sigfrid Karg-Elert (1877–1933):** Trois Impressions op. 72 (Harmonies du soir; Clair de lune; La nuit)

Wolfgang Stockmeier an den Kreienbrink-Orgeln in der St.-Martinus-Kirche zu Greven i. W. (Aufnahmeleitung Theo W. Ritterbecks)

Psallite 231/120 678 PET 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Sigfrid Karg-Elerts Orgelwerke – mit nahezu zweihundert Stücken der weitaus umfangreichste und künstlerisch bedeutendste Teil seines kompositorischen Schaffens – tauchen allmählich aus dem Schattendasein, das sie wenigstens bei uns (anders als in den angelsächsischen Ländern) jahrzehntelang gefristet haben. Unter der kleinen Schar junger Interpreten, die sich zunehmend um die (Neu-) Entdeckung des einstigen Außenseiters bemühen, gebühren hohe Verdienste in erster Linie Wolfgang Stockmeier (siehe HiFi-Stereophonie 3/75, 7/76, 7/78), und das besondere Interesse der drei Stücke op. 72, die er mit dieser Platte vorstellt, liegt darin, daß sie im Gegensatz zu den früheren Einspielungen eine Entwicklungsphase dokumentieren, in der Karg-Elert der impressionistischen Klangwelt Debussys (aber auch Skrjabins und Schönbergs) sehr nahe stand. Etwa um dieselbe Zeit wie dieses Alexandre Guilmant gewidmete Triptyk (ca. 1910) entstand auch die letzte der sechs Kompositionen, in denen Camillo Schumann um neue Lösungen des Sonatenproblems rang, ohne daß es ihm jedoch möglich erschien, alle überlieferten, klassischen Formprinzipien aufzugeben. War Karg-Elert „einer der wenigen Komponisten von Belang, die impressionistische Orgelmusik geschrieben haben", so zeigt Schumanns Sonate ebenfalls den Einfluß französischer Formmodelle, namentlich – bei aller Verschiedenheit der Aussage – in der Toccata, die das klar gegliederte und wirkungsvoll kontrastreiche Werk bravourös abschließt. Angesichts des gemeinsamen Ausgangspunktes (Karg-Elert und Schumann waren beide Schüler von Reinecke, Jadassohn und Homeyer am Leipziger Konservatorium) erscheint die Werkgegenüberstellung ebenso sinnvoll überlegt wie stilistisch aufschlußreich. Darüber hinaus bietet sie Wolfgang Stockmeier Gelegenheit, alle künstlerischen Eigenschaften, die sein Spiel kennzeichnen – technische Souveränität, mitreißendes Temperament und subtiles Einfühlungsvermögen –, erneut unter Beweis zu stellen. In Einklang mit der Interpretation steht die Qualität der Tonaufnahme, die das sorgfältig ausgeglichene Klangbild der beiden in einer Textbeilage knapp beschriebenen und abgebildeten Instrumente (Haupt- und Chororgel, 1957/58 erbaut, 1976/77 renoviert) unverfärbt und in sehr natürlich wirkender Perspektive eingefangen hat. J. D.

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Klavier- und Cembalomusik

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Werke für Cembalo solo: Ouvertüren in g und Es; Soli aus den Essercizii Musici C-dur und F-dur

Bradford Tracey, Cembalo (von Christian Zell, 1728)

EMI Electrola Harmonia mundi 1 C 065-99 788 25 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Georg Philipp Telemann, der Hamburger Musikdirektor, den die Leipziger so viel lieber genommen hätten als den, mit dem sie dann „vorliebnehmen mußten", Johann Sebastian Bach, gilt in der Musikgeschichte als der „modernere" von beiden. Zu Recht, was seine Affinität zum Theater und seine Geschäftstüchtigkeit anlangt. Von den vorliegenden Ouvertüren und Soli läßt sich das freilich nur schwer behaupten. Die barocken Zöpfe baumeln hier in noch recht dicken Strähnen, ein bißchen silbrig gepudert und leicht gekräuselt zwar, aber insgesamt waltet hier der Formgeist der Väter noch recht streng, nur daß die Väter nicht ganz so deutscher Herkunft sind. Ouvertüren wie diese kann man auch bei Händel finden. Die Soli sind verkappte Suiten, wenn auch mit etwas freierer Wahl der Satzfolge. Ein Eröffnungssatz mit der Überschrift „Cantabile" (bei dem F-dur-Solo) läßt schon aufhorchen, und gerade dieses Solo scheint mir insgesamt auch das interessanteste Stück „Unterhaltungsmusik" dieser Platte für die stillen Stunden des hier adressierten bürgerlichen „Dilettanten" des 18. Jahrhunderts.
Der ist, scheint die Aufnahmetechnik dieser Platte zu suggerieren, beheimatet in einem recht stattlichen Domizil. Wuchtig klingt es aus seinem Instrument, gar nicht so intim wie gewohnt. Indes rührt der voluminöse Klang, den Bradford Tracey voll auskostet, von einem Originalinstrument aus dem Jahre 1728. Und die Cembali jener Zeit haben ja bekanntlich mit den kläglichen Nachbauten unserer Zeit wenig mehr gemeinsam als den Namen. gfk

Benedetto Marcello (1686–1739)

Sonate per Clavicembalo F-dur, d-moll, D-dur und c-moll

Hans Ludwig Hirsch, Cembalo (von William Dowd nach Nicholas und Blanchet, 1730)

Jecklin Exempla 5001

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die Platte, die unter dem Serientitel „Documenti del Barocco – Venezia" läuft und in Gemeinschaft mit der Associazione Internazionale Claudio Monteverdi produziert wurde, bietet eine Repertoireerweiterung, die alle Freunde barocker Klaviermusik begrüßen werden. Denn sie enthält mit einer Auswahl von vier Klaviersonaten des venezianischen Bach-Altersgenossen Benedetto Marcello Erstveröffentlichungen eines Bereichs, der bisher nur sehr spärlich dokumentiert war: Die italienische Cembalomusik des frühen 18. Jahrhunderts ist ja, von den Sonaten des aus Neapel stammenden, aber vorwiegend in Portugal und Spanien aktiv gewordenen Domenico Scarlatti abgesehen, fast unerschlossen; nicht einmal die „Studi e Divertimenti" Francesco Durantes liegen vor.
Die Auswahl der vier Sonaten Marcellos ist allein schon deshalb von Interesse, weil sie ein Beispiel enger Abhängigkeit der damaligen Klaviersonate vom Concerto gibt, die sich weit über die drei- oder viersätzige Formanlage erstreckt. So läßt sich in den toccatenartigen Ton- und Akkordrepetitionen des Anfangs der c-moll-Sonate, die Walter Georgii als „überaus virtuose Doppelgriff-Stakkatostudie" gerade noch fesselte, sehr deutlich der Streichersatz der damaligen Concerti als direktes Vorbild erkennen. Im übrigen ist Georgiis geringe Bewertung der Marcello-Sonaten sicherlich zu hart: Zwar zeigt sich in ihnen nur ganz selten jene originär klaviermäßige Erfindung, die Scarlattis, Bachs oder Rameaus beste Stücke auszeichnet, doch musikalisch enthalten die hier vorgelegten vier Stücke manch Reizvolles und Interessantes.
Hans Ludwig Hirsch stellt sich mit dieser Aufnahme als Solocembalist vor. Er geht die Stücke mit erfreulicher gestalterischer Entschiedenheit an, tut mir des Guten manchmal fast etwas zuviel: Die Umstellung der letzten beiden Sätze der F-dur-Sonate, ausdrücklich als „Vorschläge des Interpreten" bezeichnet, scheint mir überflüssig, und gelegentlich klingt Hirschs Spiel für diese Musik fast schon zu unruhig. Aber im ganzen hat er einen guten Mittelweg zwischen gleichmäßigem rhythmischem Pulsieren und prägnanter Herausarbeitung von Thematik und Gliederung gefunden.
Guter Cembaloklang, aber eine etwas „früh" in Erscheinung tretende tieffrequente Unruhe der Plattenoberfläche. ihd

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sonaten für Klavier F-dur KV 332, C-dur 545, D-dur KV 576

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Choralvorspiel „Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 731; „Ertöt uns durch dein Güte" aus der Kantate BWV 22 (arr. von Harriet Cohen)

Alicia de Larrocha, Klavier

Teldec 6.42398

Interpretation	9–10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Alicia de Larrocha ist traditionell einer der Hauptakteure beim jährlichen New Yorker „Mostly Mozart"-Festival. Den aparten Titel dieser Veranstaltung scheint sie als Rezept für ihre Mozart-Einspielungen übernommen zu haben: Auch die dritte dieser Soloplatten kombiniert ein „Hauptsächlich Mozart"-Programm mit stilistisch divergierenden Sätzen. Diesmal stehen drei Mozart-Sonaten zwei geschmackvoll „untranszendentalen" Bach-Bearbeitungen der englischen Pianistin Harriet Cohen gegenüber, die das Schallplattenrepertoire dieser dauerhaft attraktiven Zugabe-Piècen prachtvoll erweitern. Denn de Larrocha spielt die solchen Klaviertranskriptionen (vor allem denen mit Mittelstimmen-Cantus-firmus) immanente Mixtur aus Pathos und Zucht erwartungsgemäß packend aus – schlicht und dennoch intensiv.
Gerade sie hätte allerdings solche „interessante" Kontrastierung eines Mozart-Programms am wenigsten nötig gehabt. Denn Alicia de Larrocha ist für meine Begriffe zur Zeit die überzeugendste und fesselndste Mozart-Interpretin der Schallplatte. Ihr Spiel vereint – in ihren Soloplatten! – glücklich das rechte Gespür für den Ausdrucksgehalt dieser Musik, und zwar für den „Esprit" der Allegros ebenso wie für die Ruhe und „Blume" der singenden Themen, mit einem sechsten Sinn für die alles Expressive überlagernde Klassizität. Sie besitzt hierfür den freien und substanzvollen großen „Ton", der auch im energischsten Allegro nie den Eindruck wieseliger oder doch schon leicht historischer Kleinkunst aufkommen läßt, den die anderen Mozart-Pianisten der Schallplatte nicht immer ganz vermeiden können – bis auf Gould, der bei dieser Betrachtung aber als extremes Unikum der Stilverfremdung ausgeklammert bleiben kann.
Die F-dur-Sonate ist perfekt und mit einer romanisch wirkenden Klarheit der Konturen gespielt, bei der Darstellung der berühmten „Anfängersonate" KV 545 fällt auf, wie stark Alicia de Larrocha interpretatorisch auf diesen Bestimmungszweck abhebt und den ersten Satz klanglich betont schlank nimmt



München am
4. April, 5. April, 10. April, 16. April
„Aida“ in der Staatsoper
Aida, Verdi
1C 157-02 548/50 Q
EMI ELECTROLA TONANGEBEND
MODEST MUSSORGSKY
Bilder einer Ausstellung
IGOR STRAWINSKY
Der Feuervogel, Suite
1C 065-03 430
1C 265-03 430
BEETHOVEN
Sinfonie Nr. 7
Philadelphia Orchestra
RICCARDO MUTI
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonie Nr. 7
A-dur op. 92
1C 065-03 472
1C 265-03 472
ROBERT SCHUMANN
Sinfonie Nr. 2
C-dur op. 61
Ouvertüre
„Hermann und Dorothea“ op. 136
1C 063-03 406
RICCARDO MUTI
EMI ELECTROLA TONANGEBEND
Berlin,
20. April, 21. April,
Philharmonie

(ohne dabei in der Gestaltung im geringsten zu verniedlichen). Der Anfang der „Jagd-Sonate" überrascht durch das relativ gebremste Tempo. Doch kann die Spanierin dadurch an den etwas heiklen Imitationsstellen wirklich im Tempo bleiben – und gerade hier zeigt sich dann, daß sie mehr „Pfeffer" hat als die gesamte Diskuskonkurrenz der Gegenwart.
Eine sehr schöne Klavierplatte, die aufnahmetechnisch akzeptabel, wenn auch sicher nicht überwältigend ausgefallen ist. Der „Tonträger" bringt sich mit ein paar Vorechos und Knisterstellen in Erinnerung. ihd

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonaten für Klavier d-moll op. 31 Nr. 2 „Der Sturm", Es-dur op. 31 Nr. 3

Vladimir Ashkenazy, Klavier

Decca 6.42401

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Anläßlich der Veröffentlichung der Vorgängerplatte mit den beiden späten Sonaten op. 101 und 109 hatte Ulrich Dibelius sehr verständnisvolle Worte für den Beethoven-Stil Ashkenazys gefunden, für seine Tendenz, auf jede „bevormundende Subjektivität" zu verzichten (siehe HiFi-Stereophonie 3/78). Dieses unpersönlich-werktreue „Vergegenwärtigen" eines Textes ist auch wieder das hervorstechende Merkmal der achten Platte der im Entstehen begriffenen Decca-Gesamtaufnahme. Und es ist, wenn es in so lupenreiner Pianistik verwirklicht wird, zweifellos eine Tugend, die viel Beifall verdient. Allein die perfekt realisierte Dynamik – die genaue Abstufung aller Stärkegrade des Anschlags – macht diese neue Einspielung der beiden Sonaten zu einer Art Pflichtlektüre ernsthafter Beethoven-Interessenten.
Daß Ashkenazys Spiel damit aber auch schon die beste aller Tugenden der Beethoven-Interpretation repräsentiert, läßt sich bezweifeln. Und diese Platte mit zwei der „mittleren" Sonaten ist nicht dazu angetan, meine Bedenken – die ich anläßlich früherer Veröffentlichungen schon mehrmals äußerte – zu zerstreuen. Das Problem ist ja, daß klassische Musik im allgemeinen und Beethovens Musik im besonderen schlüssige Form erst und nur annimmt, wenn sie nicht als „reines Tonspiel", sondern als Träger von „Ausdruck" – was immer darunter auch verstanden werden mag – genommen wird. Ashkenazys Spiel wirkt nun aber vornehmlich architektonisch, weder auf die Darstellung immanenter Erregtheit gerichtet noch auf dialektische Kontrastierung der Themen und Sätze. Im Gegenteil, ihm geht es offenbar um eine Art musikalischer Moderation: Der harsche Gegensatz zu Anfang der „Sturm"-Sonate wirkt ausgesprochen schwach ausgespielt (was keine Frage des Tempokontrastes ist!), in beiden Sonaten sind die Schlußsätze überraschend breit und dynamisch ausgeglichen genommen, und auch das „Scherzo" an zweiter Stelle der Es-dur-Sonate klingt weitgehend „angepaßt". Insgesamt vermag Ashkenazys Darstellung mir nicht den Eindruck zwingender Notwendigkeit des Ablaufs der Musik zu vermitteln. Sein Beethoven-Bild ist mir, hart gesagt, zu sehr von den Vorstellungen einer idealen Klassik, eines manieristischen Klassizismus bestimmt, der sich mehr an das Wort als an den Hintersinn hält.
Hörenswert sind die Aufnahmen wegen ihrer perfekten musikalischen und handwerklichen Durchformung, interpretatorische Modelle sind sie darüber hinaus für meine Begriffe nicht. ihd

Frédéric Chopin (1810–1849)

Polonaise-Fantaisie As-dur op. 61; Impromptus As-dur op. 29, Fis-dur op. 36, Ges-dur op. 51, cis-moll op. 66; Sonate für Klavier b-moll op. 35

Roland Keller, Klavier
(Toningenieur Henno Quasthoff)

Intercord 160.822 22 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Roland Kellers musikalische Persönlichkeit mag nicht jedermanns Sache sein, man mag seinem Spiel eine gewisse Leichtgewichtigkeit anlasten, ja aus ihm sogar Dünnblütigkeit heraushören: In allem, was „machbar" ist, ist diese zweite Platte für Intercord jedoch nahezu perfekt. Einzig am Finale der b-moll-Sonate stört mich, daß die Oktavenskalen durchweg etwas zu laut und bei allem klanglichen Ebenmaß zu „offen" kommen. Im übrigen stimmt an dieser Einspielung schier alles: die Proportionierung der Sätze, der Einsatz, die Disposition der Steigerungen. Keller kann eine pianistisch fabelhaft saubere Lesart aller Stücke abliefern. Er wählt meist Tempi der schnelleren Art, er liebt das schlanke, unpathetische Spiel (mit sehr schönem Legato), schätzt offenbar Stetigkeit des musikalischen Atems und Durchsichtigkeit des Klangs weit mehr als große emotionale Spannungen und Entladungen. Dadurch wirkt sein Spiel trotz allen Einsatzes im ganzen ein wenig kühl und auch unpersönlich. Doch kann man nicht sagen, daß in Kellers Interpretation diese Eigenarten so stark hervortreten, daß sie seine Chopin-Darstellung ins asthenische Abseits drücken. Im Gegenteil, im Vergleich mit der voraufgegangenen Liszt-Platte scheint er mir ein gutes Stück weitergekommen auf dem Weg zu einer (hoffentlich bewußt als Ziel angepeilten) interpretatorischen Position, die der makellosen Klangform kräftigere Farben hinzufügt und die – innere – Freiheit zu persönlicherem Zugriff gewinnt. ihd

Frédéric Chopin (1810–1849)

a) Mazurken op. 6 Nr. 1–4, op. 7 Nr. 1–5, op. 17 Nr. 1–4, op. 24 Nr. 1–3

b) Mazurken op. 24 Nr. 4, op. 30 Nr. 1–4, op. 33 Nr. 1–4, op. 41 Nr. 1–4

c) Mazurken op. 50 Nr. 2–3, op. 56 Nr. 1–3, op. 59 Nr. 1–3, op. 63 Nr. 1–3

d) Mazurken op. 67 Nr. 1–4, op. 68 Nr. 1–4 „à Emile Gaillard", „Notre temps", Nr. 52–58 „La dernière"

Ryszard Bakst, Klavier

Muza SXL 1152–1155 je 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	6

Eine Gesamtaufnahme der Mazurken von Chopin, die zwar ebenso wie ihre polnische Vorgängerin mit Henryk Sztompka auch die posthum veröffentlichten kleinen Stücke Nr. 52 bis 58 zusätzlich enthält, aber den Komplex großzügig auf vier Platten ausbreitet – während drei Platten üblich sind und die alten Rubinstein-Schellacks sogar als LP-Doppelalbum wiederveröffentlicht wurden –, die zwar sehr gut, mit substanzvollem Klavierton aufgenommen ist, aber fertigungstechnisch unter dem Standard von heute bleibt und Dauerknistern als Begleitmusik bietet – für 22 DM pro Platte –, die schließlich einen Pianisten präsentiert, der offenkundig kein Virtuose des ersten Gliedes ist, eine etwas schwere Hand zeigt, wenig Legato, wenig Anschlags- und Klangdifferenzierung, wenig Dynamik und Geschmeidigkeit.
Also eine vom Start weg hoffnungslos abgeschlagene Konkurrenz? In gewisser Weise schon. Und doch muß ich gestehen, daß ich die vier Platten mit Interesse und Gewinn gehört habe. Es stimmt zwar, daß es dem heute dreiundfünfzigjährigen Polen Ryszard Bakst an einer gewissen „Weltläufigkeit" der musikalischen und vor allem pianistischen Ausstrahlung fehlt. Aber gerade dies enthebt ihn auch der Gefahr, die Stücke mit jener glänzend-virtuosen Schmissigkeit anzugehen, die zwar häufig zu hören ist, aber der kompositorischen Subtilität dieser Sätze (die ja oft nur sehr vordergründig „Tänze" sind) nicht gerecht wird. Bakst läßt alles chevalereske Getue beiseite, er spielt sozusagen das musikalische Innenleben der Mazurken aus, und zwar mit Hilfe eines permanenten Rubatos, das aber ohne jede billige Musikantenmasche praktiziert wird, sondern einer gut dosierenden Verdeutlichung der Melodie- und Harmoniespannungen dient. Bakst bricht dadurch den tänzerischen Mazurkenrhythmus auf, die Kompositionen werden sinngerecht in Richtung Charakterstück angelegt. Irgendwelche ausdeutenden Überraschungen werden dabei nicht geboten, aber in Verbindung mit der etwas „schwerblütigen" Realisation, die allerdings nie manuelle Eckigkeiten zeigt, entsteht doch eine Lesart, die durch ihre unparfümierte Knorrigkeit für sich einnimmt. Ganz gewiß eine beschränkte, aber doch eine sympathisch charaktervolle Aufnahme, die zumindest partiell als Alternative zu den bisherigen Versionen gute Dienste leisten kann. ihd

a)
Robert Schumann (1810–1856)

Sonaten für Klavier Nr. 1 und 2

Lazar Berman, Klavier
(Toningenieur Valentin Skoblo)

Melodia Eurodisc 25 814 KK 22 DM

b)
The Sapporo Concert

Bach / Busoni: Chaconne d-moll – **Skrjabin:** Etüde op. 8 Nr. 12; Sonate Nr. 3 – **Rachmaninow:** Prélude op. 32/5 – **Beethoven / Rubinstein:** Türkischer Marsch

Lazar Berman, Klavier
(Aufnahmeleiter Hiroo Tohjo; Toningenieur Masafumi Hashimoto)

Melodia Eurodisc 26 005 KK 22 DM

	a)	b)
Interpretation	8	6
Repertoirewert	6	3
Aufnahme-, Klangqualität	7	7
Oberfläche	7	8

Die generöse Geste des spätromantischen Virtuosen ist Bermans interpretatorisches Spezifikum; sie färbt Werke unterschiedlichster Herkunft ein. Mit den beiden Schumann-Sonaten verbindet sie sich nicht schlecht, zumal in den Ecksätzen der g-moll-Sonate ein ausgeprägtes Gefühl für die Atemlosigkeit des musikalischen Duktus vorhanden ist. Die dramatischen Energien der fis-moll-Sonate kommen weniger gut zum Zuge; der ein wenig auf äußerlichen „Vorzeige"-Effekt ausgerichtete Klavierstil Bermans verkennt vor allem das Spannungsmoment der Übergänge, das Stück zerfällt in Einzelepisoden. Diese haben freilich mitunter staunenswerte Wucht (Scherzo-Intermezzo).
Mit dem Mitschnitt eines Berman-Recitals im japanischen Sapporo tat man dem Pianisten und seinen Bewunderern keinen sonderlich großen Dienst. Vermutlich wurde sowieso nicht das ganze Programm jenes Konzerts vom 29. September 1977 aufgenommen; die Platte hat gut 42 Minuten Spieldauer. Am bemerkenswertesten ist die Busoni-Bearbeitung der Bachschen Violinpartita d-moll, von Berman mit weitem Atem und riesigen Steigerungsbögen vorgetragen. Das zweite Hauptwerk, Skrjabins dritte Sonate, ist ziemlich mißlungen: es wirkt nervös und zerfahren, gestrüpphaft und unklar im motivisch verflochtenen Klaviersatz, unprofiliert in der Rhythmik (zweiter Satz), im Finale schließlich ohne zügiges Steigerungspotential und ohne thematische Umrißschärfe. Der Rest der Platte sind mehr oder weniger delikat angerichtete „Zugabestücke". Klanglich wirken beide Aufnahmen zwar nicht sonderlich opulent, aber brauchbar, wenn man sich erst einmal an den etwas harten Klangcharakter des Instruments gewöhnt hat. Die Schumann-Platte zeigte ein merkliches Oberflächengeräusch. H. K. J.

Claude Debussy (1862–1918)

Das Klavierwerk, Vol. 1: Suite bergamasque; Pour le Piano; Estampes; Danse Bohémienne; Deux Arabesques; Mazurka; Rêverie

Pascal Rogé, Klavier

Teldec 6.42400

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Als die Ravel-Kassette mit Pascal Rogé herauskam (siehe HiFi-Stereophonie 8/77), lautete der Tenor der Kritik: zu weich, zu debussystisch. Über den ersten Band der entstehenden Debussy-Gesamtaufnahme des 1951 geborenen Franzosen möchte ich mein Urteil in die Worte zusammenfassen: zu weich, zu – undebussystisch.
Das will erklärt sein. Rogé, der Katchen-Schüler, trifft mit seinem weichen Ton und seiner Tendenz zu rhythmisch flexibler, alle akademische Etüdenhaftigkeit vermeidender Spielweise ganz gewiß ein wichtiges Moment dieser Kunst, die ja eben doch, müßte man sie mit einer Kurzformel beschreiben, am treffendsten als klangliches Pendant zur Kunst der französischen Maler-Impressionisten zu etikettieren wäre. Sofern bei Rogés Weichzeichnung die Umrisse nicht verwischen – wie in den Miniaturen dieses ersten Bandes –, ist der Eindruck denn auch durchaus erfreulich, zumal Rogé ja ein sehr geschmeidiger Pianist ist, dessen Spiel (im Gegensatz zu Teldecs hauseigener Konkurrenzaufnahme mit Noël Lee) nie „provinziell" schwer oder hölzern klingt.
Bei den großen Stücken der Suite „Pour le Piano" und den drei „Estampes", aber auch bei der frühen „Suite bergamasque", treten andere, anfechtbarere Tendenzen im Spiel des jungen Franzosen hervor. Da ist zum Beispiel eine mehr als deutliche Neigung zu „effektvollem" Spiel zu bemerken, das ihn naiv und in falsch verstandener Katchen-Tradition in fast jeder Entwicklungsperiode und bei vielen Crescendi losrennen und bei manchen Stücken, etwa dem Prélude der Suite, ein Weltrekordtempo anschlagen läßt. Dies geht meist auf Kosten der klaren Konturierung im Rhythmischen und Klanglichen. Da Rogé überdies wenig Oberstimmenmelodie herausholt, wenig entschiedene Akzente setzt und sich in der Dynamik des öfteren über die Vorschriften hinwegsetzt, ist das Ergebnis oft eigentümlich kernlos, unplastisch versuppt. Dieses Debussy-Spiel steht in deutlicher Kontraposition zu dem, was kürzlich Arturo Benedetti Michelangeli in seiner Préludes-Platte geboten hatte: Rogé ist das absolute Leichtgewicht unter den derzeitigen Debussy-Interpreten der Schallplatte.
Der etwas schwimmende und unbrillante Klavierklang der Aufnahme unterstreicht das recht einseitige interpretatorische Konzept dieses neuen Gesamt-Debussy „in progress". ihd

Alexander Skrjabin (1872–1915)

Sonaten für Klavier Nr. 2 gis-moll op. 19, Nr. 7 op. 64 „Weiße Messe", Nr. 10 op. 70; Quatre Morceaux op. 56; Zwei Tänze op. 73; Deux Poèmes op. 32

Vladimir Ashkenazy, Klavier

Decca 6.42399

Interpretation	9–10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Ähnlich wie bei seiner ersten Skrjabin-Soloplatte (siehe HiFi-Stereophonie 4/77) hat Ashkenazy auch diesmal ein Programm zusammengestellt, das stichprobenhaft „den ganzen" Skrjabin umreißt und von der noch konventionell-romantischen frühen zweiten Sonate über die Zugabestücke des op. 32 von 1903 und des fünf Jahre später entstandenen op. 56 bis zur berühmten „Weißen Messe" von 1911 und der zehnten und letzten Sonate von 1913 reicht – späteste Spätwerke dieser Anthologie sind die kurzen „Guirlandes" und „Flammes sombres" von 1914, die als „Zwei Tänze" op. 73 veröffentlicht wurden.
Im weitgespannten Spektrum der Skrjabin-Interpretation, die, pauschal gesagt, von hochgespanntem Expressionismus bis zu verinnerlichter Lyrik reicht, gehört Ashkenazy ohne Zweifel zu den Exponenten des lyrischen Flügels, der Skrjabin gewissermaßen in die Chopin-Tradition stellt: Seine Darstellung vermeidet auch in den „freien" Werken aus Skrjabins letzten Jahren alle grellen Akzente, ist mehr auf Klangkontinuität als auf Aufsplitterung gerichtet. Ich würde im Falle Skrjabin generell den exaltierteren Darstellungsstil, wie er etwa von Horowitz, Shukow oder neuerdings Margulis (siehe HiFi-Stereophonie 9/78) praktiziert wird, für zutreffender halten. Doch scheint mir diese Frage beim gegenwärtigen Stand der Skrjabin-Rezeption eher zweitrangig. Wichtiger ist es, musikhandwerklich hervorragende Aufnahmen gleich welcher Couleur überhaupt erst einmal in nennenswerter Zahl zu besitzen. Und unter diesem Aspekt muß die zweite Sonatenplatte Ashkenazys – ähnlich ihrer Vorgängerin – als eine der wichtigsten Skrjabin-Veröffentlichungen der letzten Zeit eingestuft werden: Die Darstellung aller Werke ist pianistisch und musikalisch glänzend durchgeformt, sie bietet außerordentlich genaue Lesarten des Textes, gliedert die zum Teil nur schwer überschaubaren Werke unaufdringlich, aber bestimmt und zwingend auf. Höhepunkt der Platte ist für mich die Einspielung der zehnten Sonate, deren „lichter" Gehalt von Ashkenazys Personalstil vollkommen abgedeckt ist: eine Interpretation von maßstäblichem Rang – auch unter Einbeziehung stilistischer Erwägungen.
Der Klavierklang wirkt eher noch etwas gedeckter als bei der Vorgängerplatte dieser entstehenden Sonatengesamteinspielung. Das Rezensionsexemplar ließ neben wenigen Vorechos einige Knistergeräusche hören. ihd

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Sonate für Klavier Nr. 7 B-dur op. 83

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893)

Konzertsuite aus dem Ballett „Der Nußknacker" (arr. von Michail Pletnjow): Marsch; Tanz der Zukkerfee; Tarantella; Intermezzo; Trepak; Chinesischer Tanz; Andante maestoso

Rodion Schtschedrin (geb. 1932)

„Prolog" und „Das Pferderennen" aus dem Ballett „Anna Karenina" (arr. von Michail Pletnjow)

Michail Pletnjow, Klavier
(Toningenieur Wadim Iwanow)

Ariola 26311

Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Eine Kassette mit Aufzeichnungen des Abschlußkonzerts der vier ersten Preisträger wird es vom Tschaikowsky-Wettbewerb 1978 nicht geben, da zwei der Sieger von den vorangegangenen Durchgängen offenbar so geschlaucht waren, daß die Mitschnitte den Verantwortlichen nicht diskusreif erschienen. Als Informationsersatz über den ersten russischen Klavierpreisträger übernahm Eurodisc von Melodia dankenswerterweise eine Platte, die Anfang 1978, also ein halbes Jahr vor dem Wettbewerb, mit dem einundzwanzigjährigen Michail Pletnjow in Moskau gemacht wurde. Interessant, daß Pletnjows Aufnahme sehr deutlich den Trend zum virtuosen Arrangement spiegelt, der sich seit einiger Zeit überall auf der Welt abzeichnet. Der „neue Mann" tritt dabei sogar als aktiver Bearbeiter auf und spielt zwei Einrichtungen aus Balletten von Tschaikowsky und Schtschedrin. Es sind Übertragungen, die sich durchaus an die überlieferten Muster von Busoni bis Prokofjew halten: geschickte, klangschöne Einrichtungen, die von der freien pianistischen „Auslegung" unspielbarer oder am Klavier uneffektiver Stellen des originalen Satzes sehr maßvoll Gebrauch machen. So ungewohnt und neuartig dies bei einem Jungpianisten wirkt, der aus der Kälte kam – Pletnjow wurde 1957 in Archangelsk geboren –: als Interpret vertritt der junge Russe offenbar eher die konservative Linie in der Klavierspieltradition seines Landes: Schon in seinen Bearbeitungen fällt auf, daß er eher nüchtern als sensualistisch spielt und recht wenig Neigung zeigt, den Duft und Charme der berühmten Tschaikowsky-Tänze Klang werden zu lassen. Und als Interpret der siebenten Prokofjew-Sonate zeigt er bei aller virtuosen Solidität und frühen Könnerschaft im Pianistischen doch eher ein hausbackenes Musikerprofil: Er ist nicht nur in allen Sätzen langsamer als etwa Petrow, Ashkenazy oder Pollini, sein Musizieren wirkt auch deutlich weniger großzügig und großbögig als das seiner Vorgänger aus Ost und West, ohne daß diese schwerere Spielweise irgendein neues interpretatorisches Konzept erkennen ließe. Immerhin zeigt die Platte, daß beim sechsten Moskauer Wettbewerb ein echter neuer Könner auf den Schild gehoben wurde, von dem man nun wohl bald mehr zu hören bekommen wird. Dann wird man klarer sehen können, ob der Eindruck dieses Debüts untypisch war oder ob es schon den ganzen (jungen) Pletnjow gezeigt hat. ihd

Kammermusik

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Sonaten für Flöte und B.c. C-dur RV 48 (F. XV/3), e-moll RV 50 (F. XV/6), g-moll RV 51 (ohne Fanna-Nr.), d-moll RV 49 (F. XV/5)

Stephen Preston, Traversflöte; Hannelore Müller, Barockcello; Hans Ludwig Hirsch, Cembalo (Aufnahmeleitung Hans Jecklin)

Jecklin Exempla 5002

Interpretation	6–7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Das Kapitel Vivaldi ist, was die Musikforschung auf der einen Seite und die Erschließung für die Schallplatte auf der anderen Seite betrifft, noch lange nicht abgeschlossen. Zahlreiche ungehobene Schätze lagern noch in Bibliotheken und werden erst nach und nach ans Tageslicht befördert, und auch das Bekannte liegt noch lange nicht komplett auf Schallplatte vor. Die vorliegende Platte ist ein typisches Beispiel dafür, denn mit Ausnahme der d-moll-Sonate handelt es sich um Novitäten für den Katalog. Die g-moll-Sonate ist sogar erst in den letzten Jahren aufgefunden worden; das ältere Fanna-Verzeichnis enthält sie noch nicht. Freilich, neue Erkenntnisse über Vivaldi vermitteln diese Sonaten nicht, sie sind jedoch sehr reizvolle Beispiele seiner farbigen Instrumentenbehandlung und Leckerbissen für jeden Flötisten. Bei den vorliegenden Aufnahmen wurden mit Ausnahme des Violoncellos (einem Instrument aus dem Jahre 1710) Nachbildungen barocker Instrumente verwendet; die Traversflöte ist einklappig. Die Interpreten bemühen sich intensiv um ein authentisches Musizieren, was eigentlich auch gelingt, nur hört man überdeutlich den ständig erhobenen Zeigefinger heraus: So dozierend sollte das dann doch nicht klingen, hier geht vor lauter Schulmeisterei der Musiziergeist verloren. Dazu kommt, daß Stephen Preston ein wenig brillanter Flötist ist, schon was seine Tonqualität betrifft. Wie schön eine barocke Traversflöte klingen und wie selbstverständlich und locker derartige Musik gemacht werden kann, hat vor allem Hans Martin Linde immer wieder bewiesen. Alles in allem eine gediegene Produktion, der jedoch jeglicher Glanz und hörbare Musizierfreude fehlen. Ho. Ar.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Suite für Violoncello solo Nr. 2 d-moll BWV 1008

Paul Hindemith (1895–1963)

Sonate für Violoncello solo op. 25

George Crumb (geb. 1929)

Sonate für Violoncello solo (1955)

Frans Helmerson, Violoncello
(Produzent und Toningenieur Robert von Bahr)

BIS LP-65 (Disco-Center)	22 DM
Interpretation	5–7
Repertoirewert	3/4/8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Der schwedische Cellist Frans Helmerson, der sich von seiner Orchestertätigkeit (beim Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks) mehr und mehr zurückgezogen hat, um sich ganz dem Unterrichten (Musikschule des Schwedischen Rundfunks in Edsberg) und Konzertieren widmen zu können, hat eine Neigung zum rhapsodischen Ausspielen und freizügigen Monologisieren. Sie romantisiert sein Bach-Spiel gelegentlich ganz eindrucksvoll (was wohl eine Genfer Jury veranlaßte, ihm den Preis für die beste Bach-Interpretation zuzuerkennen), aber zumeist im Widerstreit mit den kompositorischen Gegebenheiten, vor allem in völliger Verzeichnung des sublimierten Tanzcharakters der einzelnen Suitensätze. Bei Hindemith gerät Helmerson dann während so mancher Stelle der vier kurzen raschen Sätze an spieltechnische Grenzen und überbetont dagegen die Ausdruckshaftigkeit des langsamen Zentralsatzes. Erst die ebenso sparsame wie leise romantisierende Gestik der Solosonate des Amerikaners George Crumb scheint dem blondschopfigen schwedischen Interpreten (Jahrgang 1945) ganz zu entsprechen. U. D.

Joseph Haydn (1732–1809)

Trios für Flöte, Violine und Violoncello op. 100 (op. 38): Nr. 1 D-dur Hob. IV/6, Nr. 2 G-dur Hob. IV/7, Nr. 3 C-dur Hob. IV/8, Nr. 4 G-dur Hob. IV/9, Nr. 5 A-dur Hob. IV/10, Nr. 6 D-dur Hob. IV/11; Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello op. 5: Nr. 1 D-dur Hob. II/D9, Nr. 2 G-dur Hob. II/G4, Nr. 3 D-dur Hob. II/D10, Nr. 4 G-dur Hob. II/1, Nr. 5 D-dur Hob. II/D11, Nr. 6 C-dur Hob. II „Der Geburtstag"

Wolfgang Schulz, Flöte; Gerhard Schulz, Violine; Ulla Schulz, Viola; Walther Schulz, Violoncello

Telefunken 6.35395 EK (2 LP)	39 DM
Interpretation	8–9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	1

Diese Zweiplattenkassette erscheint unter der Nr. 8 im Rahmen der Haydn-Edition des Hauses Telefunken. Die sechs hier als Flötentrios bezeichneten Werke gehören zu einer Gruppe mehrstimmiger Divertimenti, die in verschiedener Besetzung überliefert sind; die gängigste Version sieht zwei Violinen und Violoncello vor. Der Gedanke, die erste Stimme von einer Flöte ausführen zu lassen, liegt nahe, da der Tonumfang nie die Möglichkeiten des Instruments übersteigt und die Stücke so zweifellos an Farbe gewinnen. Die Flötenquartette waren schon früh begehrte Verlagsobjekte. In alten Pariser Drucken werden sie als „Quartetti concertante" bezeichnet, was die obligate Beteiligung aller Stimmen am thematischen Geschehen gut charakterisiert. Musiziert werden die Trios und Quartette von einem Familienensemble, das jedoch sonst in dieser Kombination nicht zusammenarbeitet: Wolfgang Schulz, Soloflötist der Wiener Philharmoniker, scharte seine Brüder Gerhard und Walther sowie seine Frau Ulla für die vorliegenden Aufnahmen um sich, und das Ergebnis ist durchweg erfreulich, da alle Beteiligten hochkarätige Musiker sind. Bei den Quartetten steht allerdings die Flöte eine Spur zu stark im Mittelpunkt. Die erwähnte Gleichwertigkeit der Stimmen kommt so nicht voll zur Geltung, auch sind Begleitpassagen der Streicher nicht immer klar durchhörbar. Kammermusikalisch besser gelangen vier der sechs Quartette bei der DG-Aufnahme mit dem Wiener Philharmonischen Kammerensemble. Vom Flötistischen ziehe ich jedoch die vorliegenden Aufnahmen vor, da Schulz tonlich brillanter ist als sein Philharmoniker-Kollege Werner Tripp bei der erwähnten DG-Aufnahme. Der vorzügliche Gesamteindruck der Kassette wird leider durch ständig störende Nachechos, Rumpeln und verheerende Knacker stark beeinträchtigt. Ho. Ar.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Streichquintette B-dur KV 174 und Es-dur KV 614

Aeolian-Quartett (Emanuel Hurwitz, erste Violine; Raymund Keenlyside, zweite Violine; Margaret Major, Viola; Derek Simpson, Violoncello); Kenneth Essex, zweite Viola

Decca 6.42414 AN	16 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die hier – auf der zweiten Quintettplatte des Aeolian-Quartetts – vereinten Werke umgreifen historisch Mozarts Quintettschaffen: Das B-dur-Stück, 1773 entstanden, gehört in die Nachbarschaft der frühen Quartette, des ersten eigenständigen Klavierkonzerts; das B-dur-Quintett dagegen ist – abgesehen vom Adagio und Rondo für Glasharmonika und Bläser – des Komponisten letztes Kammermusikwerk und stammt vom 12. April 1791. Bei solch einer Konstellation ist gleichermaßen die Entwicklung eines eigenständigen Stils wie die Kontinuität der Entwicklung aufzuzeigen – eine Aufgabe, die die Aeolians mit geringfügigen Einschränkungen glänzend erfüllen. Das Es-dur-Werk hat die ganze klangliche Reife, virtuose Brillanz und dabei innerliche Konzentriertheit, die Mozarts Spätstil auszeichnen; die Tempi – eher ruhiger – sind klug gewählt, die Klangbalance und dynamische Differenzierung verdient den Wertnamen der Werktreue. Das frühe B-dur-Werk dagegen hat zwar die fast noch unbekümmerte Spielfreude und Lockerheit der italienischen Jahre, ist aber klanglich ein wenig zu kompakt geworden, hat einen orchestralen, auch im dynamischen Bereich in allzu großer Polarisierung sich niederschlagenden Gestus, der zwar in den Sammartini-Quintetten, die wohl Mozarts Vorbild waren, deutlich ist, der hier aber eine erste Sublimierung kompositorisch erfahren hat und gestalterisch so auch erfahren müßte. Gleichwohl: eine erfreuliche Neuerscheinung, die das offensichtlich erneut enzyklopädische Unternehmen des Ensembles würdig fortsetzt. Aufnahmequalität und Pressung sind einwandfrei. W. K.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Duo für zwei Klarinetten B-dur (nach der Violinsonate KV 378); Kanonisches Adagio für zwei Bassetthörner und Fagott F-dur KV 410; Adagio für Klarinette und drei Bassetthörner F-dur KV 580a; Adagio für zwei Klarinetten und drei Bassetthörner B-dur KV 411; Divertimento für drei Bassetthörner Nr. 1 F-dur KV 439b

Karl Leister, Peter Geisler, Hans Rudolf Stalder, Klarinette; Hans Rudolf Stalder, Heinz Hofer, Elmar Schmid, Bassetthorn; Paul Meyer, Fagott

Jecklin 549	
Interpretation	7–8
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Das Bemerkenswerte an dieser Platte sind die Interpreten, die miteinander musizieren: Karl Leister, Soloklarinettist der Berliner Philharmoniker, Peter Geisler, zweiter Klarinettist bei den Berliner Philharmonikern, daneben Hans Rudolf Stalder, Soloklarinettist des Tonhalle-Orchesters Zürich, sowie zwei weitere mir bis dato nicht bekannte Schweizer Klarinettisten. Der Taschentext gibt über dieses Deutsch-Schweizer-Klarinettistentreffen keinerlei Auskunft und verliert kein Wort über die Interpreten. Das ist schade, denn für Klarinettisten oder Klarinettenfreunde ist es schon interessant, daß hier zwei herausragende Vertreter ganz gegensätzlicher Klarinettenschulen aufeinandertreffen: Karl Leister als typischer Repräsentant der deutschen, in der Romantik fußenden Klarinettentradition mit der deutschen Oehler-Klarinette und Hans Rudolf Stalder, der mit seiner aus Frankreich kommenden Boehm-Klarinette und durch seine Ausbildung in Paris der französischen Klarinettenschule zuzurechnen ist. Das läßt sich besonders reizvoll bei der Aufnahme des Klarinettenduos verfolgen, denn die beiden Stimmen sind absolut gleichwertig und wechseln sich in der Melodie und Begleitung ständig ab. Da der Taschentext sich, wie gesagt, völlig ausschweigt, sei dem weniger versierten Hörer verraten, daß Stalder im linken und Leister im rechten Stereokanal zu hören ist. Vom Repertoirewert ist die Platte unbedeutend: Das erwähnte Duo entstammt einer Sammlung von sechs Duetten, die jedoch in dieser Form nicht von Mozart stammen, das vorliegende Duo ist eine Bearbeitung der B-dur-Violinsonate KV 378. Diese Duos sind wertvolle Studienliteratur und sind nicht einfach. Das F-dur-Adagio für Klarinette und drei Bassetthörner war bisher als Fragment für Englischhorn, zwei Violinen und Violoncello überliefert. Raymond Meylan hat das Fragment nun in einer nach neuesten Erkenntnissen der Mozart-Forschung vorgenommenen Instrumentierung für Klarinette und drei Bassetthörner ergänzt. Die übrigen Stücke sind in gültigen Versionen im Katalog vorhanden. Das Niveau der Interpretationen ist unterschiedlich. Im Duo nach KV 378 ist der bereits beschriebene Kontrast der beiden „verschiedensprachigen" Klarinettisten für den spezialisierten Bläserfreund interessant, nach allgemein musikästhetischen Gesichtspunkten kann man diesen Dialog natürlich als uneinheitlich ablehnen. Die beiden Adagios KV 580a und KV 411 leben vom herrlich inspirierten und inspirierenden Spiel Karl Leisters. Allein sein Klarinettenton entscheidet beim Duett mit Stalder die Sache für die deutsche Schule. Die übrigen Stücke, bei denen die Schweizer Musiker unter sich sind, sind mir zu bedächtig und streckenweise wenig engagiert heruntergespielt. Ho. Ar.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sämtliche Werke für Violoncello und Klavier: Sonaten Nr. 1–5 F-dur op. 5/1, g-moll op. 5/2, A-dur op. 69, C-dur op. 102/1, D-dur op. 102/2; Variationen Nr. 12 G-dur „Judas Maccabäus" WoO 45, Nr. 7 Es-dur „Bei Männern, welche Liebe fühlen" WoO 46, Nr. 12 F-dur „Ein Mädchen oder Weibchen" op. 66

Janos Starker, Violoncello; Rudolf Buchbinder, Klavier

Telefunken 6.35450 (3 LP)	49 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Je länger man dieser Aufnahme zuhört, desto mehr fragt man sich, warum sie überhaupt zustande gekommen ist. Denn der Cellist Janos Starker, der ja wohl die treibende Kraft bei diesem Duo-Geschäft gewesen ist (Buchbinder hat derzeit eigentlich genügend anderes zu tun), läßt so wenige Spuren irgendeiner Überlegung erkennen, wie die in ihrer Haltung so verschiedenartigen und im Zusammenspiel so schwierigen Werke zu interpretieren seien, daß seine Wiedergabe – technisch einigermaßen zuverlässig, aber musikalisch weitgehend wurstig oder ahnungslos – wie das Absolvieren einer leidigen Pflicht wirkt. Da gibt es kaum einmal einen Ansatz zu einer bewußten Phrasierung – und wenn, merkt man kurz später an einer Parallelstelle oder durch andere Indizien, daß es nur zufällig war. Schon von den frühen Sonaten an fehlt es an Differenzierung der Dynamik (leider auch Buchbinders schwacher Punkt); f und p gelten meistens gleich oder werden nach Spiellaune und instrumentenbedingten Gegebenheiten mal beachtet, mal verändert, ganz zu schweigen von sfz und fp, die zur charakteristischen Pointierung beitragen könnten, oder von deren genau abzugrenzendem Unterschied. Und dies wird dann bei den späten Sonaten (etwa der in C-dur, die daraus ihre ganze aufregende Widerborstigkeit bezieht) mehr und mehr zum Verhängnis. Ebenso setzt Starker Tempomodi-

fikationen reichlich willkürlich ein (1. Satz der A-dur-Sonate), kümmert sich auch wenig um übereinstimmende Artikulation (an sich ein spezielles Kapitel des Zusammenspiels von Klavier und Streichinstrument) und läßt sich schließlich bei der Nuancierung von Farben, Vortrag und formalen Interpunktionen eher von cellistischen als werkanalytischen Gesichtspunkten bestimmen.
All das färbt auf Buchbinder oftmals ab, scheint ihm auch verschiedentlich die Lust an der Sache gehörig genommen zu haben. Und daß ich beide gewissermaßen getrennt bespreche, ist schon ein wesentlicher und absichtlicher Teil meiner Kritik. Der Pianist hat eben entweder nicht vermocht, seine besseren Intentionen durchzusetzen, oder die Diskrepanzen überhaupt unterschätzt. Jedenfalls kann Buchbinder durch sein klares, perlendes und meist grundmusikalisches Spiel die Sache nur stellenweise verbessern, aber nicht prinzipiell retten; wenn auch das deutliche Ausmessen des inneren Abstands von Beethovens Diktion etwa zwischen den Sonaten op. 102 und den beiden Mozart-Variationszyklen (wie schön setzt er da die langsamen Variationen an) allein ihm zu danken ist. – Uneingeschränkt hervorragend (wenn auch zuliebe des falschen Objekts) ist bloß die – leider anonyme – Aufnahmetechnik: das Klavier wirklich voll präsent, ohne daß das Cello dadurch mehr als musikalisch vertretbar benachteiligt würde. Auch die Fertigung ist untadelig. U. D.

Niccolò Paganini (1782–1840)

Etüde in 60 Variationen über das Genueser Lied „Barucabà" für Violine solo op. 14; Duo de Paganini

Nathan Milstein (geb. 1904)

Paganiniana, Variationen über ein Thema von Paganini

Paganini / Ernst / Kremer

Carnevale di Venezia, Variationen über das Volkslied „O mamma, mamma cara"

Gidon Kremer, Violine; Tatjana Grindenko, Violine (im „Duo de Paganini" und „Carnevale di Venezia")

Melodia Eurodisc 25 182 XDK (2 LP) 30 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Um Paganinis „Barucabà"-Variationen schlagen die Geiger gemeinhin einen weiten Bogen. Das Werk, als Etüdensammlung angelegt und erstmals hier auf Platten vorgelegt, eignet sich nicht so gut als virtuoser Kehraus wie des Meisters Capricen, ist gleichwohl ein unbestechlicher Gradmesser geigerischer Technik, zumindest fürs stille Übekämmerlein. Gidon Kremer kann es sich leisten, sich dieser Prüfung zu unterziehen. Seit seinem ersten Auftreten im Westen (bei der Ansbacher Bach-Woche 1975) konnte er einen Erfolg nach dem anderen einheimsen, auch ohne daß er sich nur auf das Gängigste der Literatur beschränkte. Im Gegenteil: Er sucht geradezu das Risiko auch des Unpopulären, setzt sich ein auch für die neue Musik seiner sowjetischen Heimat.
Ein musikalischer Leckerbissen sind auch diese drei Plattenseiten füllenden Variationsketten Paganinis gerade nicht – ein Spätwerk, ursprünglich gedacht für Violine und Gitarre, wie man sogar bestimmten Stellen entnehmen kann, in denen Paganini eine gestrichene Melodie zu gezupfter Begleitung verlangt. Kremer widmet ihnen dennoch sein stupendes Können. Und es verrutscht ihm kaum ein Ton, kaum eine Fioritur.
Der musikalische Gourmet kommt dann auf seine Kosten bei den Desserts, den Paganiniana etwa, die der Geigerkollege Nathan Milstein in den fünfziger Jahren seinem Publikum aufzutischen pflegte; oder auch beim reizvollen „Carnevale di Venezia", basierend auf einem venezianischen Volkslied, das man hierzulande unter dem Titel „Ein Hund kam in die Küche" kennt. Paganini hat darüber Variationen geschrieben, der virtuose Nachfahre Heinrich Wilhelm Ernst und auch Kremer selbst, zusammen mit seiner Partnerin Tatjana Grindenko und unhörbar beim Rollentausch, versuchen sich in dieser Kunst nicht nur nachschöpferischen, sondern kreativen Virtuosentums. gfk

Ludwig Spohr (1784–1859)

Doppelquartett Nr. 1 d-moll op. 65

Joachim Raff (1822–1882)

Oktett C-dur op. 176

Kammermusiker Zürich (Brenton Langbein, Andreas Pfenninger, Martin Lehmann, Regina Reichel, Violine; Ottavio Corti, Daniel Corti, Viola; Raffaele Altwegg, Luciano Pezzani, Violoncello)

Jecklin Disco 547 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Zwischen Spohrs 1823 komponiertem erstem Doppelquartett und Raffs Oktett von 1872 liegen fünfzig Jahre Musikgeschichte – und doch fallen eher die verbindenden als die trennenden Elemente auf, wenn man diese derzeit konkurrenzlose (das Raff-Oktett ist sogar eine Schallplattenerstaufnahme) Einspielung im Zusammenhang hört. Zwar hat Spohr satztechnisch deutlich auf die Doppelchörigkeit gebaut und zwei Quartette konzertierend zueinandergestellt, während Raff – dem Vorbild Mendelssohns folgend – die dichte, real achtstimmige Satzweise bevorzugt, aber unabhängig davon ist der zuweilen melancholische, zuweilen auftrumpfend virtuose Schwung beider Werke überaus ähnlich und umreißt so eine Epoche deutscher Musikgeschichte, die – bei allen Unterschieden – eine der letzten geschlossenen Stilbewegungen war. Doch nicht nur aus historischen Gründen ist diese Aufnahme interessant: Sie erschließt dem Repertoire zwei Werke großbesetzter Kammermusik, die – neben dem bereits erwähnten Mendelssohn-Oktett – auch für den Konzertsaal überaus geeignet erscheinen, und sie präsentiert ein Ensemble, das sich hier in Höchstform zeigt: Die unter der Leitung des Geigers Brenton Langbein arbeitenden Kammermusiker Zürich, in der Regel als Sextett tätig, hier zur Achtzahl erweitert, bewältigen die delikate Chromatik Spohrs ebenso stilsicher, beweglich und genau wie die virtuosen und klanglichen Anforderungen des dichten Raff-Oktetts, dem sie durch disziplinierte, insbesondere dynamisch abgestufte Spielweise zu erfreulicher Durchhörbarkeit verhelfen. Die Aufnahmequalität ist zufriedenstellend, die Pressung (Klirren im Innenraum, Knack- und Knistergeräusche) dürfte allerdings etwas sorgfältiger sein. Dennoch empfehlenswert. W. K.

Franz Schubert (1797–1828)

Sonate für Klavier und Arpeggione a-moll D. 821

Robert Schumann (1810–1856)

Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier op. 102; Fantasiestücke für Violoncello und Klavier op. 73

Felix Schmidt, Violoncello; Yaltah Menuhin, Karl-Heinz Lautner (in op. 73), Klavier

Intercord INT 120.900 7,50 DM

Interpretation	4
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Der gerade zwanzigjährige Cellist Felix Schmidt, der bei Maurice Gendron, William Pleeth und an der Yehudi Menuhin School in London studierte, ist sicherlich ein überaus talentierter, virtuos sein Instrument handhabender Musiker; gleichwohl kann man – über mehr fragwürdige Promotiongründe – einen Sinn in dieser Produktion kaum sehen, denn alle auftrumpfende Geste, aller virtuose Schwung, alle Behendigkeit der Finger täuschen nicht darüber hinweg, daß man es hier mit einem entweder noch völlig unreifen oder aber durch zu frühen Beifall auf den falschen Weg gebrachten Talent zu tun hat. Nicht nur, daß in der virtuosen Eile Intonationsfehler und bogentechnische Lapsus stehengeblieben sind, die man besser korrigiert hätte – sein Spiel macht den Eindruck, als hätte er von Gendron nur die Unarten übernommen: stets undifferenziert „großer Ton", kaum dynamische Differenzierungen, Tempi, die sich jeweils nach dem momentanen Effekt oder vermeintlich notwendigem Gefühlsausdruck zu richten scheinen, Rubati, die eines Paderewski würdig wären, ohne daß es einen interpretatorischen Grund dafür gibt – Schuberts eher zurückhaltende Sonate wird zum Virtuosen-Flitterstück, das man nur noch nicht ganz perfekt beherrscht, von Schumanns romantischer Ironie in den Volkstonstücken bleibt ohnehin nichts, und selbst die eher robusten Fantasiestücke (eigentlich für Klarinette, aber längst von den Kniegeigern okkupiert) werden einem protzenden Einheitsstil aufgeopfert, der sich wohl romantisch nennt. Folgerichtig ist das Klavier in Mauerblümchenfunktionen gedrängt, und bei Yaltah Menuhin bleibt es auch gestalterisch dort, während Karl-Heinz Lautner zumindest einen Begriff davon gibt, wie diese Musik klingen müßte. Diese Platte ist überflüssig und ärgerlich. W. K.

Franz Schubert (1797–1828)

a) Streichquintett C-dur op. 163 D. 956

Stuttgarter Solisten (Albert Boesen, erste Violine; Horst Neumann, zweite Violine; Enrique Santiago, Viola; Rudolf Gleissner, erstes Violoncello; Dieter Brachmann, zweites Violoncello)

Intercord INT 160.816 22 DM

b) Streichtrio B-dur D. 581; Triosatz B-dur D. 471; Adagio und Rondo concertante für Klavier und Streichtrio F-dur D. 487

Streichtrio Bell'arte (Susanne Lautenbacher, Violine; Ulrich Koch, Viola; Thomas Blees, Violoncello) und Roland Keller, Klavier; Martin Ostertag, Violoncello (in D. 487)

Intercord INT 120.911 7,50 DM

c) Sonatinen für Violine und Klavier op. 137 Nr. 1 D-dur D. 384, Nr. 2 a-moll D. 386, Nr. 3 g-moll D. 408

Susanne Lautenbacher, Violine; Rachel Vallerstein, Klavier

Intercord INT 120.905 7,50 DM

	a)	b)	c)
Interpretation	7–8	6–9	8
Repertoirewert	7	9	7
Aufnahme-, Klangqualität	9	8	7
Oberfläche	9	8	7

Das vergangene Schubert-Jahr 1978 war auf dem Sektor der Kammermusik verhältnismäßig wenig ergiebig: einige maßstabsetzende Aufnahmen von Repertoirewerken, einige Neuaufnahmen seltener gespielter Stücke – nicht viel mehr. Zu den maßstabsetzenden Produktionen gehörte unter anderen die Neueinspielung des großen C-dur-Quintetts mit dem Stuttgarter Melos-Quartett und Mstislaw Rostropowitsch. Die jetzt bei der Stuttgarter Firma Intercord herausgekommene Vollpreisaufnahme desselben Werkes setzt sich – nicht nur wegen der „Lokalkonkurrenz" – notwendig dem Vergleich mit dieser Produktion aus, und er fällt gar nicht einmal negativ aus für das aus führenden Streichern des Radio-Symphonieorchesters Stuttgart und des Südwestfunk-Symphonieorchesters (der Bratscher) zusammengestellte Ensemble der „Stuttgarter Solisten", das seit 1970 öffentlich konzertiert und jetzt sein Schallplattendebüt hat. An Schuberts Streichquintett sind schon zahlreiche, auch renommierte Ensembles gescheitert – erinnert sei nur an die schrecklich sentimentale Produktion des Tanejew-Quartetts mit Rostropowitsch. Die fünf Stuttgarter Musiker dagegen bieten ein spieltechnisch ausgereiftes, klanglich weitgehend überzeugendes, dynamisch fein abgestuftes Spiel, dem es nur – daher die etwas skeptische Interpretationsbewertung – an interpretatorischer Erkennbarkeit bisweilen mangelt. Spürbar wird dies insbesondere im zweiten Satz, der auf weite Strecken gut gespielt,

aber nicht im Zusammenhang gestaltet wirkt, und im Finale, in dem traditionelle Rubati unterlaufen, die vom sonst eher nüchternen Interpretationsansatz her nicht zu legitimieren sind. An solchen Stellen wirkt das Schubert-Spiel der Stuttgarter Solisten blutleer, unentschieden, ohne persönliches Profil; hier scheint noch allzu großer Respekt vor der Werktradition im Spiele gewesen zu sein. Doch sieht man davon einmal ab, so kann man das Debüt eines Ensembles begrüßen, das nicht nur aus hervorragenden Einzelkönnern (der Geiger Albert Boesen etwa gehört sicherlich zu den führenden seines Fachs, wird aber hierzulande bislang noch zu wenig beachtet) besteht, sondern das zu einem Gesamtklang gefunden hat, der gerade im vielfach vernachlässigten Bereich der Quintette und Sextette (Mozart, Brahms) Lücken gut zu füllen in der Lage sein müßte. Aufnahmequalität und Pressung sind durchaus gut.
Die beiden anderen Schubert-Aufnahmen, die Intercord im Kammermusikbereich jüngst veröffentlicht hat, sind an anderen Maßstäben zu messen: zum einen sind sie in der Niedrigpreisklasse angesiedelt, zum anderen präsentieren sie Werke, die auch sonst nicht allzu oft auf dem Plattenmarkt vertreten sein dürften: insbesondere die Zusammenstellung der beiden Streichtrios und des Klavierquartetts weist einen hohen Repertoirewert auf. Die Gestaltung durch das erfahrene Trio Bell'arte ist solide, wenn auch bisweilen etwas spröd-nüchtern und – aufnehmetechnisch mit allzu großer Bevorzugung der Violine – in der Balance nicht immer gelungen; hohen interpretatorischen Reiz dagegen hat die Aufnahme des Klavierquartetts, das der junge Pianist Roland Keller inspiriert und sehr virtuos anzuführen weiß. Bei den drei Sonatinen zeigt sich eine ähnliche Aufnahmedominanz der Violine gegenüber dem in den Hintergrund gedrängten Klavier; die Interpretation ist nicht aufregend und nicht so einfühlsam wie jüngst jene der jungen Holländerin Vera Beths, aber spieltechnisch untadelig und klanglich durchaus variationsreich genug. Leichtes Knistern, insbesondere auf der ersten Seite, beeinträchtigt das Hören nicht allzu sehr. W. K.

Franz Schubert (1797–1828)

Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncello Nr. 12 c-moll D. 703 und Nr. 10 Es-dur D. 87 (op. 125/1)

Joseph Haydn (1732–1809)

Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello Nr. 82 F-dur Hob. III/82 (op. 77/2)

Brandis-Quartett Berlin (Thomas Brandis, erste Violine; Peter Brem, zweite Violine; Wilfried Strehle, Viola; Wolfgang Boettcher, Violoncello)

EMI Electrola 1 C 065-30 829 25 DM

Interpretation	8–9
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Seit 1976 arbeitet das vom Konzertmeister der Berliner Philharmoniker Thomas Brandis begründete, aus derzeitigen oder ehemaligen Mitgliedern des Orchesters bestehende Quartett zusammen, und jetzt hat es – schon – seine erste Schallplatte aufgenommen. Das Repertoire ist – gemessen am derzeitigen Plattenangebot – nicht gerade sinnvoll, aber die Qualität eines Ensembles läßt sich in bestimmten stilistischen Bereichen an drei so verschiedenartigen Stücken durchaus beschreiben. Daß es sich bei den vier Musikern um erfahrene, technisch untadelige, stilistisch vielseitige und im Zusammenspiel erprobte Kammermusiker handelt, steht sicherlich außer Frage: fraglich ist nur – und dies zeigt sich, so meine ich, gerade bei dem eigentlich leichten Es-dur-Quartett von Schubert –, ob diese Erfahrung nicht eine Tendenz in die Richtung des Routinierten, des Glanzvoll-Oberflächlichen hat, die dann der Werkintention und dem Stilgefühl zuwiderlaufen könnte. Der langsame Satz etwa des Es-dur-Quartetts wird mit großem Ton, sehr pastos, sehr ausdrucksvoll gespielt – und er übersteht diesen „philharmonischen Ton" fast nicht. Beim Haydn-Quartett stellen sich ähnliche Bedenken ein: brillantes, virtuoses, durchweg beherrschtes Quartettspiel – aber bisweilen an der Grenze zur Beliebigkeit; das Analytische, die bohrende Intensität, der Versuch, ein Werk klingen zu lassen, als hörte man es zum ersten Mal – was so unterschiedlichen Ensembles wie den Juilliards, den LaSalles, aber auch den Kreuzbergern, dem Melos-Quartett, hin und wieder auch den Bartholdys gelingt –, das alles scheint hier weit entfernt. Ob es daran liegt, daß sich das Brandis-Quartett bislang zur Ausschließlichkeit des Musizierens nicht hat bekennen können oder wollen – man macht weiterhin Orchesterdienst, spielt Solokonzerte. Es liegt – all dies sind nur Nuancen, die an dem grundsätzlich begrüßenswerten Unternehmen nichts ändern – ein Hauch von Saturiertheit in diesem Spiel, so als gäbe es gerade in diesem gleichermaßen musikalisch wie menschlich schwersten Zusammenwirken keine Krisen, keine Gefährdungen. W. K.

a)
Johannes Brahms (1833–1897)

Klaviertrio Nr. 2 C-dur op. 87; Klaviertrio Nr. 3 c-moll op. 101

Odeon-Trio (Leonard Hokanson, Klavier; Kurt Guntner, Violine; Angelica May, Violoncello)

Intercord INT 120.903 7,50 DM

b)
Antonín Dvořák (1841–1904)

Klaviertrio f-moll op. 65

Odeon-Trio

Intercord INT 120.904 7,50 DM

	a)	b)
Interpretation	8	7
Repertoirewert	8	8
Aufnahme-, Klangqualität	8	9
Oberfläche	7	8

Das Odeon-Trio, das jüngst mit Schubert-Trios bei Musicaphon nicht gerade eine glänzende Figur machte, kann mit diesen beiden Aufnahmen sein Renommee erheblich verbessern. An der technischen Solidität und an der kammermusikalischen Erfahrung der drei Musiker hat man ohnehin nicht gezweifelt, was bislang fehlte, war Differenzierungsvermögen, Stilgefühl und ein gewisser eigener Ton – den scheint man jetzt gefunden zu haben, oder aber: die etwas massiveren spätromantischen Stücke, bei denen man „hinlangen" kann, liegen dem Trio mehr. Auf jeden Fall: die beiden späten Brahms-Trios gelingen durchaus inspiriert, kraftvoll und zugleich variabel in der Färbung – sie reichen damit fast an das Suk-Trio und an Stern / Rose / Istomin heran, sind in ihrer Preisklasse auf jeden Fall konkurrenzlos; beim Dvořák-Trio erreicht man nicht den idiomatischen Ton, wie er dem Suk-Trio selbstverständlich zur Verfügung steht, wie ihn aber auch das Yuval-Trio hat – aber dessen ungeachtet ist dies eine zufriedenstellende Produktion, die auch aufnahmetechnisch und in der Pressung höheren Ansprüchen zu genügen vermag. W. K.

Claude Debussy (1862–1918)

Streichquartett g-moll op. 10

Maurice Ravel (1875–1937)

Streichquartett F-dur

Orford-Quartett (Andrew Dawes, Kenneth Perkins, Violine; Terrence Helmer, Viola; Marcel St. Cyr, Violoncello)

Decca 6.42410 AN 16 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die Streichquartette von Debussy und Ravel, eine wahrhaft ideale Plattenkombination, gehören spieltechnisch und in der Darstellung zu den schwersten Aufgaben eines Ensembles; bewundernswert ist also der Mut, daß ein Quartett sein (Europa-)Debüt mit dieser Platte wagt. Allerdings arbeitet das kanadische Orford-Quartett bereits seit 1965 zusammen und hat in dieser Zeit in Kanada und in den USA die eine oder andere Schallplatte produziert. Die Konkurrenz auf dem Markt ist derzeit besonders groß: Maßstabsetzende Aufnahmen wie die beiden des Juilliard-Quartetts (die alte scheint längst gestrichen, die neuere ist wohl gar nicht auf den europäischen Markt gelangt), des Borodin-Quartetts, des Quartetto Italiano und des Dänischen Streichquartetts sind derzeit nicht greifbar, so daß es an empfehlenswerten Produktionen nur jene des LaSalle- und des Parrenin-Quartetts gibt. Den spieltechnischen Standard dieser Aufnahmen erreichen die vier kanadischen Musiker allemal, ja sie sind – was die Intonationsgenauigkeit angeht – präziser als bisweilen Walter Levin. In der interpretatorischen Gestaltung vermag insbesondere das Ravel-Quartett durchweg zu überzeugen: Nicht nur die Gesamtatmosphäre, sondern auch diffizile klangtechnische Details sind getroffen und machen das Hören zu einem ungetrübten Genuß, weil strukturelle Durchsichtigkeit und klangliche Vielfalt einander sinnvoll ergänzen. Bei Debussys zehn Jahre vorher entstandenem Quartett beginnt das Orford-Quartett etwas zäh und artikulatorisch unflexibel, steigert sich aber bei dem ungemein locker hingetupften Pizzicato-Satz und weiß dann insbesondere die schwebende Ruhe des Andantino adäquat darzustellen, bleibt auch den spieltechnischen Anforderungen des Finale nichts schuldig. Eine aufnahmetechnisch untadelige, preßtechnisch gute Aufnahme, ein erfreuliches, zu großen Hoffnungen berechtigendes Debüt. W. K.

Manuel Ponce (1882–1948)

Folia de España, Thema und Variationen; Preludio, Balletto; Drei mexikanische Volkslieder; La Valse; Marchita el alma; Hace ocho meses; Yo adoro a mi madre

John Williams, Gitarre

CBS 76730 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Der Lebensweg, die Musik des mexikanischen Komponisten Manuel Ponce, dem wir hier erstmals begegnen, sind ein Musterbeispiel, wie es einem ergeht, der im Spannungsfeld zwischen Europa und dem südlichen Amerika sich entwickelte. Und immer ist es die europäische, speziell romanische Kultur, die letztlich dominiert. Pendelnd zwischen seiner Heimatstadt Mexico-City und La Havanna, wo er für kurze Zeit als Lehrer tätig war, sind es dann doch immer wieder die europäischen Kunstmetropolen, die ihn anziehen, die ihn absorbieren. Dort allein erhofft er sich Anerkennung, am dortigen Kunstgeschmack richtet er den seinen aus.
Was so entsteht, ist eine Musik, die selbst gleichsam heimatlos, orientierungslos ist, die Einflüsse verschiedenster Herkunft aufnimmt, aber nicht zu einem einheitlichen Neuen integriert. Es ist eine Musik, die auch den Hörer ratlos umherirren läßt auf der Suche nach den jeweiligen stilistischen Vorbildern, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen. So wechseln in der „Folia" fast unvermittelt Einflüsse originärer spanischer Gitarrenmusik mit seichten Impressionismen und aufgeschnappten Virtuosenkunststückchen des 19. Jahrhunderts. Selbst bei den mexikanischen Volksliedern wird man den Beigeschmack nicht los, hier sei jemand unablässig bemüht, das ihm selbst wohl nicht seriös genug Erscheinende zu „verbessern", ihm den Stempel des Künstlerischen aufzudrücken, was im Ergebnis Kunstgewerbliches zur Folge hat.
Ponce war nicht nur Gitarrenkomponist, er schrieb auch nach Studien bei Paul Dukas für Orchester. Die Stücke, die John Williams vorstellt, sind fast ausnahmslos originale Kompositionen für Gitarre. Lediglich die letzten drei sind transkribierte Klavierkompositionen. Williams spielt sie ohne jeden Anflug von Überheblichkeit, nimmt diese Musik so ernst, wie sie ursprünglich gemeint ist, auch wenn ihm das nicht immer leicht gefallen sein mag. gfk

Ist Schallplattenpflege für Sie immer noch ein **rotes Tuch?**

Kein anderer Tonträger überträgt Töne so genau und so fremdgeräuschfrei wie die Schallplatte! Doch die Abtasttechnik Ihrer HiFi-Anlage ist bereits so empfindsam, daß Staub, Schmutz und elektrostatische Entladungen zu unüberhörbaren Krachern, Knackern oder gar zu langen Rausch-Passagen werden. Und es ist nicht ungewöhnlich, daß mikroskopisch kleine Staubkörnchen den Tonabnehmer zum „Hürdenläufer" machen oder ein nicht genau waagerecht justierter Plattenteller die teure Nadel aus der Kurve wirft!

Wir – einer der ältesten Schallplattenhersteller der Welt – haben nun unsere gesamte Erfahrung und unser Know-how in die Entwicklung einer völlig neuen Schallplattenpflege gesteckt.

Das Ergebnis ist eine logische Palette von Lösungen. Vom einfachsten „Spezial-Samt-Wischer" über den „Piezo-Stab" bis zum „Master-Set" für höchste Pflege- und Justieransprüche.



Alle Typen haben das Wesentliche gemeinsam:

- Leichte und wirksamere Funktion durch neu entwickelte Materialien und Formen.
- Funktionales „Black-design", das zu jeder modernen Anlage paßt.
- Staubgeschützte Aufbewahrung
- Geprüft durch das „Institut für Produktforschung und Information GmbH" Stuttgart.

z.B: Master-Set 800 L

Staubgeschütztes Set mit allen für eine professionelle HiFi-Schallplatten- und Geräte-Pflege erforderlichen Reinigungs- und Justiereinrichtungen.

Sorgt für höchstmögliche Lebensdauer und beste Wiedergabequalität. Absolute Spitzenklasse für ambitionierte Schallplattensammler.

① Doppelkopf-Samtwischer *(neue rückstandsfreie Feucht-Technik)*
② Samtwischer-Reinigungsbürste
③ Nadelbürste, trocken
④ Nadelbürste, feucht
⑤ Plattenbad
⑥ Plattengreifer
⑦ Tonarmwaage
⑧ Puckwaage
⑨ Unterlegscheiben
⑩ Stroboskopscheibe



Das Programm

HiFi-Samtwischer 200
HiFi-Doppel-Samtwischer 400
HiFi-Samtwischer & Antistatic-Tuch 200 T
HiFi-Doppel-Samtwischer & Antistatic-Tuch 400 T
HiFi-Doppel-Samtwischer Feucht 400 L
HiFi-Master-Set 800 L
HiFi-Geräte-Bürste 1000
HiFi-Piezo-Stab 2000

Polydor Die neue Ära der Schallplattenpflege beginnt.

Umfangreiche Information über das neue Polydor-Pflegeprogramm steht für Sie in diesem kostenlosen Prospekt.

Coupon ausschneiden und einsenden an Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH Postfach 30 12 40 · 2000 Hamburg 36

Name

Straße

Ort

Bitte Ihre Adresse deutlich angeben.



polydor **Schallplattenpflege** erhält die Freude am reinen Hifi-Genuß



Richard Strauss (1864–1949)

Sonate für Violoncello und Klavier F-dur op. 6

Ingvar Lidholm (geb. 1921)

Quattro pezzi per violoncello e pianoforte (1955)

Bohuslav Martinu (1890–1959)

Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1 (1939)

Elemér Lavotha, Cello; Kerstin Aberg, Klavier (Produzent und Toningenieur Robert von Bahr)

BIS LP-121 (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	3–7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Was der junge Cellist, 1952 in Budapest geboren, ab 1959 in Helsinki, ab 1962 in Stockholm (bei Gunnar Norrby) ausgebildet und seit zwei Jahren Nachfolger seines Lehrers als Solocellist bei den Stockholmer Philharmonikern, zusammen mit seiner Begleiterin (1940 in Stockholm geboren) spielt, hat klaren musikalischen Zuschnitt und einigermaßen verläßlichen spieltechnischen Sitz: Die Sonate des jungen Strauss wird mit Verve und einem quasi übersteigerten Brahms-Ton absolviert, Lidholms vier Stücke erhalten die gewünschten unterschiedlichen Profile, Martinus erste von drei Cellosonaten, die sich vor den Ereignissen des Jahres 1939 (Besetzung der Tschechoslowakei und Kriegsausbruch) gewissermaßen in musikantische Selbstbestätigung mit elegischem Unterton zurückzieht, wird eindringlich nachgezeichnet. Aber eine über den Stand solcher Texterfüllung hinausgreifende, erhellende Interpretation findet kaum statt. Beeinträchtigungen auf diesem oberen Mittelniveau sind zudem: ein näselnder, zuweilen auch leicht gequetschter Celloton, reichliche Pedaldreingaben der Pianistin und eine recht unglückliche Aufnahmedisposition mit mangelnder Raumperspektive und eher dumpfem, abgedunkeltem als expandierendem oder gar leuchtendem Klang. U. D.

Dmitrij Schostakowitsch (1906–1975)

Sonate für Violine und Klavier op. 134 (David Oistrach gewidmet)

Alfred Schnittke (geb. 1934)

Preludio in memoriam Dmitrij Schostakowitsch für Violine und Tonband solo (1975)

Gidon Kremer, Violine; Andrej Gawrilow, Klavier

Melodia Eurodisc 28 752 KK 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	5

In der Tradition der Lisztschen „Préludes" ebenfalls als ein „Vorspiel" bezeichnet der neben Edison Denisov bekannteste unter den jüngeren Komponisten der UdSSR Alfred Schnittke sein fünfminütiges Violinsolonachspiel im Gedenken an den großen alten Mann der sowjetischen Musik, Dmitrij Schostakowitsch, als der 1975 verstarb. Aus dem Tonvorrat der Namen von Schostakowitsch und von Johann Sebastian Bach destillierte Schnittke ein Stück aus Dur-Moll-Querständen, zuerst nebeneinandergestellt, dann ineinander sich verschränkend, schließlich durch rückgekoppeltes Tonbandzuspiel zu Tontrauben sich verdichtend und dann verträpfelnd in eine gähnende Leere.
So ehrt Schnittke einen, der, obwohl eher den ästhetischen Idealen des 19. Jahrhunderts verpflichtet und beileibe kein Avantgardist, immer mal wieder in den Clinch mit seiner Obrigkeit sich gezwungen sah. Die Violinsonate aus dem Jahre 1968, die einzige, die er schrieb, wirkt wie ein Rückblick auf dieses Leben und mit dem kurzen Zitat von Alban Bergs Violinkonzert auch wie die Sehnsucht nach dem eigenen Ende. Das Leben, ein Vorspiel – um nochmals an Liszt zu erinnern. Immer wieder sind es spukhafte Einschübe, die das rüstige Voranschreiten im ersten Satz, die Ausflüge ins Volkstümlich-Derbe im zweiten Satz, das mit choralähnlichen Steigerungen fromm Bekenntnishafte der wie ein Stationendrama angelegten Schlußpassacaglia unterbrechen. Es ist wie eine Maske, die sich da immer wieder vorschiebt, schützend vorgeschoben wird, wenn die Musik zuviel vom Inneren preiszugeben sich drängt – die gleiche Funktion, die bei Schnittke das Tonband übernimmt, ein Mittel nicht allein der Objektivierung also, sondern auch des Spurenverwischens.
So hat man es hier mit einer Platte zu tun, die nicht nur äußerlich Unterschiedenes bindet, sondern auch innerlich Zusammengehörendes in einen Konnex bringt. Dies rechtfertigt auch die Neueinspielung der Violinsonate, die bereits in der Aufnahme mit dem Widmungsträger David Oistrach vorlag, der sich von Svjatoslav Richter begleiten ließ. Gidon Kremer, unterstützt von dem ebenfalls jungen Stern am sowjetischen Pianistenhimmel, Andrej Gawrilow, den die Aufnahmetechnik allerdings ungerechtfertigterweise akustisch hinter den Geiger zurückstellt, statt ihm ebenbürtig zur Seite zu stellen: Kremer und Gawrilow spielen Schostakowitsch mit ungemeiner Noblesse, holen diesen Komponisten gleichsam aus dem 19. ins 20. Jahrhundert herüber. – Störend sind der unnötig hohe Rauschpegel dieser Aufnahme und gelegentliches starkes Knistern. gfk

Der russische Meistercellist Mark Varshavsky

Sergej Prokofjew (1891–1953): Sonate C-dur op. 119; Marsch (Bearbeitung von Piatigorsky) – **Aram Khatschaturian (geb. 1903):** Sonata; Fantasie für Violoncello solo – **Igor Strawinsky (1882–1971):** Russisches Lied (Bearbeitung von Duschkin)

Duraphon HD 257

Interpretation	7/8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Es ist traurig, wie kompetente – ja, mehr als nur kompetente – Künstler ohne „Namen" in der Branche sich anbieten, sich an*biedern* müssen. Die vorliegende Platte, halbprivat bei Duraphon in Therwil, Schweiz, gepreßt, ist dermaßen überschwemmt von Lob- und Preisreden auf den Solisten, daß man versucht ist, sie für Nachrufe zu halten ... Außer sechs Zeitungsausschnitten werden Varshavsky-Laudationes zitiert von zehn bekannteren Kollegen: Ormandy, Milstein, Piatigorsky, Maazel, Ashkenazy et al., zum Teil signiert. Alle sagen irgendwie das gleiche, und auf der Coverfront steht's gebündelt: „Der russische Meistercellist Mark Varshavsky spielt russische Musik." Damit nicht genug, waren dem Rezensionsexemplar von Varshavsky selber auch noch zahlreiche Fotokopien von Kritiken und würdigenden Briefen beigefügt.
Sauerbier, denkt man. Aber wie gesagt: Das ist zu 90 Prozent der Marktmaschinerie anzulasten; wer nicht irgendwie von sich reden macht, von dem redet eben niemand – auch wenn er gut ist. Schon morgen könnte eine der großen Firmen Herrn Varshavsky aus seinem Schweizer Exil holen, als „neues russisches Cellowunder" bepappen und ihn hochjubeln wie den Lazar Berman, der nach seinen famosen Liszt-Etüden kaum noch kritische Anerkennung fand.
Aber räumen wir Marktgedanken und Preislieder einmal vom Tisch: Was läßt sich von dieser Platte *hören?* Für mich, wie gesagt, ein mehr als kompetenter Cellist, der freilich den hohen Ton der begleitenden Worte (nicht hier? nicht mehr?) nicht ganz trifft. Sein Spiel ist eher robust, auch da, wo traditionelle „Raffinessen" ausgekostet werden; kraftvoll, rauh, aber es wird auch mal brüchig; an technischen Klippen steuert Varshavsky oft bravourös vorbei, auf ebenerem Pfad wird er manchesmal unsicher: Intonation, Strichkonsistenz etc. Zwiespältig also.
Die Seite B mit drei Zugaben – darunter als Plattenpremiere eine leere Solofantasie von Khatschaturian – gibt über strukturale Intelligenz des Interpreten wenig Auskunft, Prokofjews freundliche Peter-und-der-Wolf-Sonate auch nur mit Einschränkungen. Da gelingt es Varshavsky mit seinem Pianisten Carlos Rivera, dem Stück „Drive" zu geben, eine Art ruppige Brillanz, die gut durchphrasiert ist (bis auf wenige Bruchstellen, wo zuviel „ausgekostet" wird). Eine umfassendere Würdigung des Cellisten Mark Varshavsky wird wohl erst möglich sein, wenn er aus dem schmalen Repertoire dieser Platte tritt; wenn man eine Beethoven-Sonate von ihm hört, das Schumann-Konzert oder Brahms. Oder auch nur Saint-Saëns, Lalo ... TRü

Spanische Gitarremusik

Isaac Albéniz (1860–1909): Aus „Piezas caracteristicas" op. 92 Nr. 12 „Torre bermeja" (Serenata) und Nr. 7 „Zambra granadina" (Danse orientale); Aus „Suite española op. 47 Nr. 5 „Asturias" (Leyenda) – **Miguel Llobet (1878–1938):** Canciones Catalanas: El testamen d'Amelia; El noy de la mare – **Enrique Granados (1867–1916):** Danza española op. 37 Nr. 10 – **Francisco Tárrega (1852–1909):** Adelita; Danza mora; Marieta; Capricho árabe; Mazurka G-dur – **Federico Moreno Torroba (geb. 1891):** Madronos; Nocturno; Aus „Suite castellana": Fandanguillo; Arada

Konrad Ragossnig, Gitarre
(Aufnahmeleitung Jakob Stämpfli)

Claves P 806 25 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Sieht man von der grammatikalisch recht ungewohnten Wortzusammensetzung ab, so ist dies bereits das zweite Recital von Konrad Ragossnig, das unter demselben Titel erscheint (vgl. FSM 53005 Q, Rezension in HiFi-Stereophonie 6/75), und wieder einmal handelt es sich dabei nur zum Teil um eigens der Gitarre zugedachte Kompositionen, während die übrigen (Albéniz und Granados) Rückübertragungen von Werken darstellen, die zwar von dem Zupfinstrument angeregt, aber eigentlich für Klavier geschrieben wurden. Da die meisten Stücke – bis auf zwei oder drei – ohnehin schon vielfach und in besseren Interpretationen (etwa von Julian Bream, John Williams, Narciso Yepes, ja von Ragossnig selbst) vorliegen, kommt der Produktion nur sehr geringe Repertoirebedeutung zu. Nach all den hochkarätigen Einspielungen eines Künstlers dieses Ranges also alles in allem eine arge Enttäuschung, noch erschwert durch die vielen störenden Spielnebengeräusche, die von der Aufnahmetechnik unbarmherzig mit eingefangen wurden. J. D.

Rêveries

Gluck: Tanz der seligen Geister – **Schumann:** Album für die Jugend op. 68 (Auszug); Kinderszenen op. 15 (Auszug) – **Asencio:** Suite mistica – **Castelnuovo-Tedesco:** Ronsard – **Moreno-Torroba:** Castellana

Andrés Segovia, Gitarre 25 DM

RCA RL 12602 AW

Interpretation	5
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Gegen Bearbeitungen kann man Vorbehalte haben – in der Gitarrenliteratur sind sie das tägliche Brot. Segovias Bearbeitungen von Gluck und Schumann auf der A-Seite lassen solche Vorbehalte als nur zu berechtigt erscheinen. Mag man über die lauten Nebengeräusche beim Gleiten der Finger auf den Saiten noch hinweghören, so sind die Arpeggien und Glissandi, zu denen sich der Interpret oft genötigt fühlt, um der Originalgestalt der Vorlagen einigermaßen gerecht zu werden, doch recht störend. Segovias Interpretation des „Soldatenmarsches" aus dem „Album für die Jugend", die durch ihre bewußte Sturheit im Durchhalten des Tempos zunächst verblüfft, bekommt durch unangebrachte Glissandi doch wieder einen unerträglichen Marzipanüberguß. Der „Fröhliche Landmann" aus dem nämlichen Zyklus erscheint aus denselben Gründen wie eine Kitschfigur des 19. Jahrhunderts. Und beim Hören der „Träumerei" aus den „Kinderszenen" erinnert man sich nur allzu deutlich der Szene,

die der altdeutsche Hans Pfitzner bei der Erinnerung an den so schön in sich ruhenden Schumann-Kopf in sich aufsteigen sah und die wiederum Alban Berg zu einer bitterbösen Replik reizte. Fehlende dynamische Steigerungsmöglichkeiten des letztlich doch nur Begleitinstruments Gitarre, zerrissene Linien eines in Stimmen gedachten Tonsatzes mindern das Hörvergnügen obendrein. Auch die Rückseite mit Originalkompositionen stimmt nicht versöhnlicher. Man versteht nur besser, weswegen die Virtuosen so verbissen nach Transkribierbarem Ausschau halten. gfk

Geistliche Musik

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

a) Kantaten BWV 24 „Ein ungefärbt Gemüte"; BWV 136 „Erforsche mich, Gott"

Arleen Augér, Sopran; Helen Watts, Alt; Adalbert Kraus, Kurt Equiluz, Tenor; Walter Heldwein, Niklaus Tüller, Baß; Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Leitung Helmuth Rilling

Claudius CLV 71 943 25 DM

b) Kantaten BWV 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe"; BWV 119 „Preise, Jerusalem, den Herrn"

Arleen Augér, Sopran; Ann Murray, Alt; Adalbert Kraus, Tenor; Philippe Huttenlocher, Wolfgang Schöne, Baß; Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Dirigent Helmuth Rilling

Claudius CLV 71 945 25 DM

c) Kantaten BWV 138 „Warum betrübst du dich"; BWV 95 „Christus, der ist mein Leben"

Arleen Augér, Sopran; Ria Bollen, Alt; Aldo Baldin, Adalbert Kraus, Tenor; Philippe Huttenlocher, Walter Heldwein, Baß; Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Leitung Helmuth Rilling

Claudius CLV 71 946 25 DM

d) Kantaten BWV 64 „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater gezeiget"; BWV 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied"

Arleen Augér, Sopran; Ann Murray, Helen Watts, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Philippe Huttenlocher, Niklaus Tüller, Baß; Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Leitung Helmuth Rilling

Claudius CLV 71 949 25 DM

	a)	b)	c)	d)
Interpretation	9	9	9	9
Repertoirewert	8	8	8	8
Aufnahme-, Klangqualität	8	8	8	8
Oberfläche	9	9	9	9

Rillings Kantaten-Gesamteinspielung hat sich mittlerweile auf einem Niveau etabliert, das als maßstäblich gelten kann. Es gehört nicht viel Prophetengabe dazu, ihr für die Bach-Interpretation der siebziger Jahre jene Bedeutung beizumessen, die Straubes berühmte Rundfunk-Gesamtwiedergabe des Bachschen Kantatenwerkes für die zwanziger Jahre hatte, wobei Rilling naturgemäß eine weit größere Perfektion erreicht, als sie den allwöchentlichen Live-Sendungen der Thomaner damals erreichbar war – nicht zu reden von den Denkanstößen der modernen Bach-Forschung, die in Rillings Interpretationen eingegangen sind. Zu diesen gehört sicherlich auch die revolutionäre Tat Harnoncourts, das alte Instrumentarium sowie alte Interpretationspraktiken dem modernen Bach-Bild dienstbar zu machen. Daß Rilling so oder so davon profitierte, dürfte kaum bestreitbar sein, wenn er auch nie den Weg ging, der – Harnoncourts Kantatenaufnahmen der letzten Jahre zeigen es – schließlich zu Dogmatismus und Manierismus führte. Die Forderung nach struktureller Deutlichkeit, der Rillings Vorgänger im Amt des deutschen Bach-Papstes, Karl Richter, infolge seines temperamentvollen Klangvitalismus vielfach einiges schuldig blieb, ist bei Rilling weitgehend erfüllt, ohne daß dadurch jene Gefahr heraufbeschworen wurde, der die Bach-Pflege der Nachkriegszeit vielfach erlag: der trockene, zwar „deutliche", aber brave Kantoren-Bach. Rillings hochkarätige Chöre gestatten ein klang- und ausdrucksintensives Musizieren in relativ kleiner Besetzung, so daß ein hohes Maß an Beweglichkeit ohne klanglichen Substanzverlust gewährleistet bleibt. Und sein Instrumentarium ist mittlerweile zu einem versierten Spezialensemble gewachsen, in dem es so wenig Ausfälle gibt wie in seinem Vokalsolistenteam.

Die vier vorliegenden Platten lassen diese Vorzüge erneut deutlich werden. Sie bieten acht Kantaten aus Bachs erstem Leipziger Jahr, 1723/24, also aus jener frühen Zeit des Thomaskantors, da er mit der Form der Kirchenkantate noch auf mannigfache Weise experimentierte. Die verschiedensten Gestaltungsformen stehen hier nebeneinander. „Ein ungefärbt Gemüte" hebt mit einer Altarie an und stellt den großen Chorsatz in Gestalt von Präludium und Fuge in die Mitte der Kantate, wobei die Nähe der erregten Turbae der Johannespassion spürbar ist. „Warum betrübst du dich" bringt im Einleitungschor eine kühne Verschränkung von Choral und Rezitativ, so daß Schweitzer den Satz als mißlungen ansah, ein Urteil, das heute wohl nicht mehr aufrechtzuhalten ist. Der Einleitungschor von „Christus, der ist mein Leben" kombiniert zwei verschiedene Sterbechoräle mit einem Rezitativ. Höhepunkt ist die Tenorarie „Schlage doch bald" mit den „Uhr"-Streicherpizzikati, dem Continuo-„Stundenschlag" und der sanften Obenmelodik. Am bedeutendsten dürfte der Einleitungschor von „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" sein, eine Folge von zwei Fugen und Doppelfuge, die noch von einem vierstimmigen Bläserchoral überwölbt wird, eines der komplexesten Gebilde Bachs überhaupt. Der Einleitungschor von „Preise, Jerusalem, den Herrn", einer Kantate zum Ratswechsel, deren Text eine für unser Gefühl bereits groteske Obrigkeitsverherrlichung darstellt, ist in Form einer französischen Ouvertüre geschrieben, wobei die langsamen Eckteile rein instrumental sind. Vollends aus dem Rahmen fällt der Einleitungschor von „Sehet, welch eine Liebe": er ist motettisch angelegt, d. h., die Instrumente laufen colla parte mit den Singstimmen, so daß frühere Beurteiler die Echtheit des Werkes anzweifelten. Der Einleitungschor von „Singet dem Herrn ein neues Lied" ist nicht in allen Stimmen überliefert, so daß angesichts seiner Großartigkeit Olivier Alain 1971 einen Rekonstruktionsversuch unternahm, der Rillings Aufnahme zugrunde liegt.

Dieses „Experimentieren", das Bach, beflügelt von den Möglichkeiten seines neuen Leipziger Amtes, auf dem Höhepunkt seiner Phantasie und Erfindungskraft zeigt, gibt der Vierplattenfolge ihren ganz besonderen Reiz. Sieht man einmal davon ab, daß die Komplexität des Chores aus BWV 25 in bezug auf Durchhörbarkeit ideal unrealisierbar ist, so bleibt die Plastik und energische Durchzeichnung der Chorsätze durch Rilling in allen Fällen bewundernswert. Die übliche Sopranlastigkeit wurde vermieden, die polyphonen Strukturen bleiben stets klar; wichtige Instrumentalstimmen sind hörbar. Das gilt auch für die Arien. Ein Musterbeispiel für den erreichten Grad der Klangbalance gibt die Sopranarie aus BWV 25, in der Singstimme, drei Blockflöten, zwei Oboen und die Streicher aushörbar bleiben.

Daß gerade in diesem Falle Arleen Augér in der Höhe ein wenig Mühe hat, mag an ihrer Tagesform liegen, ansonsten ist sie ein großer Gewinn für die Produktion. Unter den drei Altistinnen ragt Helen Watts hervor; ihre großbogig-expressive Darstellung der einleitenden Altarie aus BWV 24 gehört zu den solistischen Höhepunkten der Folge. Rillings Stammtenor Adalbert Kraus macht eine bessere Figur als jüngst in der Rolle des Passions-Evangelisten, ist doch sein gelegentliches Affetuoso hier durchaus angebracht. Die drei Bässe sind fast gleichwertig.

Legt man höchste Maßstäbe an, so meint man, in den Eckzeilen des Einleitungschores von BWV 119 gewisse Grenzen des Stuttgarter Bach-Collegiums zu erkennen: Man könnte sich dieses Grave gespannter, intensiver gespielt vorstellen. Ansonsten entspricht das instrumentale Niveau der Aufnahmen durchaus dem vokalen. Vor allem die Bläsersolisten sind erstklassig.

Ein Maximum an Information bieten die eingehenden, mit Notenbeispielen illustrierten Kommentare von Marianne Helms und Arthur Hirsch, wenngleich ihre volle Ausschöpfung die Benutzung der Partitur verlangt. Über manche kühne Zahlenspielerei mag sich streiten lassen; immerhin wird auf diese Weise einmal die Bedeutung der Zahlensymbolik in Bachs Musik grundsätzlich deutlich gemacht.

Die Klangqualität der Aufnahmen ist gut, die Pressung der Platten ausgezeichnet. Die „Großen", deren Erzeugnisse in dieser Hinsicht mehr und mehr Wünsche offenlassen, ja manchmal geradezu skandalös sind, mögen sich ein Beispiel daran nehmen. A. B.

Doxologia – Orthodoxe Kirchenmusik

Werke von Ivan von Gardner und Irenäus Totzke

Chorodia Niederaltaich; Schola Cantorum St. Godehard, Hannover; Leitung Archimandrit Irenäus Totzke

Psallite 230/310 478 PET 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	?
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die hier vorgenommene Übertragung liturgischer Gesänge der Ostkirche ins Deutsche weist oberflächliche Parallelen auf zu ähnlichen Erscheinungen innerhalb des nachkonziliaren römischen Katholizismus. Man denke nur an die fürchterliche „deutsche Gregorianik" oder an die Massenfabrikation volkssprachlicher Psalmodien. Aber die Situation ist dennoch eine andere: Während der römische Katholizismus darangeht, ein reich differenziertes musikalisches Erbe aus einem Zeitraum von tausend Jahren über Bord zu werfen und durch simplen musikalischen Devotionalienkitsch zu ersetzen, besitzt die Ostkirche überhaupt keine Musik, die nach westlichen Kriterien des Formniveaus als „Kunst" zu bezeichnen wäre. Bei den liturgischen Gesängen der Ostkirche handelt es sich um meist aus dem 19. Jahrhundert stammende, mehr oder weniger einfache Harmonisierungen tradierter Melodien, in denen Chroma und Dissonanz verpönt sind. In dieser auch größere polyphone Bildungen ausschaltenden Einfachheit liegt der archaisch feierliche Reiz dieser Kultmusik, die fast ausschließlich von der samtenen Klangfülle geschulter Männerchöre lebt. Die auf dieser Platte zu hörenden „Kompositionen" von Ivan von Gardner und Irenäus Totzke wollen nichts anderes als sich der Tradition einfügen. Es handelt sich somit um rein liturgische Gebrauchsmusik, die so wenig wie die Vorbilder, an denen sie sich orientiert, nach musikalisch-künstlerischen Kriterien bewertet werden kann. Ob aus pastoraler Sicht ein Bedarf an ostkirchlichen Meßgesängen in deutscher Sprache besteht, die Platte also einen Repertoirewert hat, vermag ich nicht zu beurteilen.

Man hört einen sehr homogen klingenden Männerchor, der, was Ausgewogenheit, Klangfülle und Disziplin angeht, den Vergleich mit ähnlichen Ensembles aus den Ländern der Ostkirche nicht zu scheuen braucht. Irgendwelche technischen Probleme gibt diese Musik freilich nicht auf. A. B.

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Vokalmusik

Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377)

Motetten, Balladen, Virelays, „Le Veoir dit", „Le remède de fortune" u. a.

Ensemble Guillaume de Machaut de Paris

Metronome 7078 (3 LP)

Interpretation	8–10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Man muß der Hamburger Firma Metronome dafür dankbar sein, daß sie diese bisher extensivste Übersicht über die weltliche Musik Machauts (eine Produktion des französischen Labels Adès) in ihr Programm übernommen hat, denn das Schaffen dieses hochbedeutenden Komponisten – ein erster Höhepunkt in der europäischen Musikentwicklung – ist hier so lebendig und farbig, mit solcher Stimmigkeit wiedergegeben, daß man die sechs Plattenseiten hintereinander abhören kann, ohne daß sich je Monotonie einstellt. Die Musiker beherrschen die alten Instrumente perfekt, kaum je hört man eine unsaubere Intonation, und der Contratenor der Gruppe bereitet besondere Freude dadurch, daß er bis in die hohen Lagen hinein mit Kopfstimme singt (also nicht fistelt) und daher musikalisch verwertbare Töne produziert (leider zog man für die mehrstimmigen Gesänge einen falsettierenden Contratenor hinzu, der auf die übliche Weise unkontrollierbare, modulationsunfähige, steife Töne von sich gibt). Das Ensemble bemüht sich, darin von gängiger Praxis abweichend, um Phrasierung der Linien, macht allerdings gerade dort, wo es in besonderem Maße darauf ankäme, eine Ausnahme: bei Fiorituren, die doch wohl „melismatisch" gedacht sind (d. h. als Verlängerung der Wortsilben), wird staccato gesungen, mit einem „h" vor jedem Ton, und wenn auch diese Hackerei als „authentisch" gelten mag, so läßt sich doch das ständige „hä-hä-hä" oder „hi-hi-hi" zwischen zwei Silben nur schwer ertragen. Dies ist freilich der einzige Einwand gegen die im übrigen hochwertige Publikation. W. R.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

a) Italienische Solokantaten: Pensieri notturni di Filli („Nel dolce dell'oblio"); Un'alma innamorata; Figlio d'alte speranze; Armida abbandonata

Marjanne Kweksilber, Sopran; Musica antiqua Amsterdam, Leitung Ton Koopman
(Produktion Harlekijn, Holland)

Telefunken 6.42367 25 DM

b) Duetti e cantate da camera: Tanti strali; Beato in ver; Langue, geme, sospira; Sento la che ristretto; Parti, l'idolo mio

Concerto vocale (Judith Nelson, Sopran; René Jacobs, Alt; Wieland Kuijken, Violoncello; William Christie, Cembalo; Konrad Junghänel, Theorbe)
(Tonmeister Alberto Paulin)

Harmonia mundi France HM 1004 (Vertrieb EMI)

	a)	b)
Interpretation	1	8/9
Repertoirewert	0	9
Aufnahme-, Klangqualität	7	9
Oberfläche	9	9

Händels italienische Kantaten – über hundert an der Zahl, teils während seines Aufenthalts auf der südlichen Halbinsel 1707–1710, teils in den 1740er Jahren in London entstanden – bilden nicht nur, für sich betrachtet, einen der köstlichsten Komplexe innerhalb seines gewaltigen Schaffens. Neben der jugendlichen Frische ihrer Inspiration und der Prägnanz, mit der der geborene Dramatiker in ihnen der ganzen Skala menschlicher Affekte Ausdruck zu verleihen versteht, liegt ein besonderer Reiz darin, daß sie bereits auf die großen Opern und Oratorien der Reifezeit vorausweisen, mit denen manche auch thematisch in engem Zusammenhang stehen. Da es mit ihrer Repräsentation im derzeitigen Katalogangebot nicht gerade bestens bestellt ist, sollte jede Erweiterung des Repertoires willkommen sein. Daß die Platte a leider nichts als Enttäuschung bringt, ja Ärger bereitet, ist nur zum geringsten Teil der Werkauswahl zuzuschreiben, die außer zwei Ersteinspielungen ausgerechnet die beiden Kantaten nochmals bietet, die schon am häufigsten aufgenommen wurden und für die daher am wenigsten Bedarf besteht. Dies wäre nur halb so schlimm, wenn sich wenigstens zur Wiedergabe Positives berichten ließe. Was aber da von einer Sängerin, deren mittelmäßige Leistungen bereits wiederholt „aufgefallen" sind, an unsauberer Intonation und stimmlicher Farblosigkeit, an gesanglicher Unflexibilität und darstellerischem Unvermögen dem Hörer zugemutet wird, erreicht wahrhaftig einen peinlichen Tiefstand, der nur schwer zu unterbieten sein dürfte. Von Interpretation kann nicht die Rede sein; es wird alles so dilettantenhaft, undifferenziert und über einen Leisten gezogen vorgetragen, daß man sich im Ernst fragen muß, ob die Dame überhaupt eine Ahnung davon hat, was die Gesangstexte bedeuten. An die liebreizende „Filli" der damals noch frischgebackenen Debütantin Elly Ameling darf man dabei nicht denken, erst recht nicht an die fulminante (unbegreiflicherweise aus dem Katalog verschwundene) „Armida" der Janet Baker – und man staunt nur, daß ein Künstler von Format wie Ton Koopman sich zu einer – milde ausgedrückt – derart unterdurchschnittlichen Produktion hergeben und ihrer Veröffentlichung zustimmen konnte. Einen weitaus erfreulicheren Eindruck macht die Platte b, und zwar sowohl hinsichtlich der Zusammenstellung fünf wertvoller Diskuspremièren als auch wegen der musikalischen Meriten der Darbietung selbst. Ob man an René Jacobs' sehr eigentümlich timbriertem Alt und an seinem oft recht manieriert wirkenden Vortragsstil Gefallen findet, bleibt weitgehend Geschmackssache. Erheblich vorteilhafter als in der schon vom Text her höchst geschraubten Solokantate „Sento la che ristretto" präsentiert er sich jedenfalls m. E. in den drei überaus fein ziselierten Kammerduetten, die nicht zuletzt dank der erlesenen Gesangskultur und außergewöhnlichen stimmlichen Ausstrahlung Judith Nelsons (der dann auch die zweite Kantate zufällt) den künstlerischen Höhepunkt des Programms sowie eine echte Bereicherung des Repertoires darstellen. Außer einer Werkeinführung in deutscher, englischer und französischer Sprache wurden bei beiden Produktionen die italienischen Originaltexte abgedruckt – unübersetzt bei Telefunken, mit einer französischen Übertragung bei Harmonia mundi. J. D.

Joseph Haydn (1732–1809)

Die Jahreszeiten (Gesamtaufnahme)

Hans Sotin, Baß; Ileana Cotrubas, Sopran; Werner Krenn, Tenor; Brighton Festival Chorus; Royal Philharmonic Orchestra, Dirigent Antal Dorati

Decca 6.35425 (3 LP)

Interpretation	6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Wer mit den Erwartungen, die Doratis exemplarische Gesamteinspielung der Symphonien Haydns weckt, an diese Neuaufnahme herangeht, wird enttäuscht sein, fehlt ihr bei aller Akribie, an der es wiederum nicht mangelt, doch die Frische des Zugriffs, die die Darstellungen der Symphonien – unter anderem – ereignishaft machte.
Dorati benutzt wiederum den neuen Robbins-Landon-Text, was in zwei Fällen zu Überraschungen führt: Die Orchestervorspiele zum „Herbst" und „Winter" sind erheblich länger als die bislang gewohnten. Phrasierungsdifferenzen zwischen dem neuen und dem alten Text gibt es die Fülle. So kommt der Aufnahme zumindest in textkritischer Beziehung einige Bedeutung zu. Aber darin erschöpft sich die Sache so ziemlich, wird das Niveau der beiden Spitzenaufnahmen des Werkes, der Wiener Produktion Böhms und der Londoner unter Colin Davis (letztere in englischer Sprache), doch an keiner Stelle erreicht.
Das hat vordergründig chorische Ursachen. Gegenüber dem Wiener Singverein oder gar dem in perfektionierter Präsenz singenden BBC-Chorus klingt der offenbar ad hoc zusammengestellte Brighton Festival Chorus recht bieder. Das mag für ein sommerliches Festival-Konzert an Englands Südküste reichen, für eine Produktion innerhalb der repräsentativen Haydn-Edition der Teldec reicht es nicht. Der Chor singt zwar einwandfreies Deutsch, aber die vielfach allzu offene, flache Vokalisation hat offenkundig linguistische Ursachen. Auch das Royal Philharmonic Orchestra ist bei aller Genauigkeit, die ihm Dorati abfordert, keineswegs mit jenem Engagement bei der Sache, das die Wiener Philharmoniker Böhm und die BBC-Musiker Davis entgegenbringen. Doratis Neigung zu kammermusikalischer Dezenz vor allem in den solistischen Teilen macht die Sache noch blasser und verträgt sich außerdem nicht mit der großen Chorbesetzung. Auffallend gegenüber Doratis Symphonieneinspielung sind auch die gebremsten Tempi in manchen schnellen Sätzen. Weder der Jagdchor noch der Weinchor im „Herbst" hat Feuer und Glanz. Der gesamte „Sommer" neigt zu Betulichkeit. Das Ganze macht mehr den Eindruck einer soliden Pflichtübung. Auch die Solisten hinterlassen zwiespältige Gefühle. Singt Hans Sotin die Ackermann-Arie im „Frühling" mit berückend sonorem Wohllaut und musterhaft in der Phrasierung, so wirkt späterhin einiges leicht verschmiert. Ileana Cotrubas bleibt zwar nichts an sängerisch makelloser Führung ihres Soprans schuldig, aber einiges an gestalterischer Individualität. Sie singt halt nur „schön", aber nicht sonderlich lebendig. Dadurch wirken die gerade ihre Partie charakterisierenden singspielhaften Elemente im „Winter", die ohnehin die Gefahr des Retardierens heraufbeschwören, allzu brav. Werner Krenns Tenor hat wenig Kern, seine etwas gaumige, breite Tongebung ist nicht jedermanns Sache.
Schade, daß hier eine Gelegenheit versäumt wurde, die klingende Dokumentation des authentischen Textes mit einer maßstabsetzenden Interpretation zu verbinden. A. B.

Robert Schumann (1810–1856)

Dichterliebe op. 48

Hugo Wolf (1860–1903)

Drei Michelangelo-Gesänge; Drei Einzellieder: Heb' auf dein blondes Haupt; Der Freund; Verborgenheit

Rudolf Graf, Baßbariton; Inge Heinermann, Klavier (Aufnahmeleitung Klaus-Peter Kerbusk; Tontechnik Marcel Schmidt)

Colonia Discografia F 666 263 15 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Die kleine Kölner Plattenfirma Colonia Discografia (Hohenstaufenring 34, 5000 Köln 1) versucht mit der vorliegenden Produktion – nach eigener Aussage – den „Kampf mit den Riesen" der Branche aufzunehmen. Das ist sicherlich nicht im ökonomisch-marktpolitischen Sinn zu verstehen, sondern in dem künstlerischer Konkurrenzfähigkeit. Mit den beiden in Köln tätigen Künstlern (Rudolf Graf an der Oper, Inge Heinermann an der Musikhochschule) ist der Firma der Nachweis künstlerischer Konkurrenzfähigkeit weitgehend gelungen. Mit der „Dichterliebe" gegen renommierte Kollegen anzutreten, ist weiß Gott keine Kleinigkeit, und wenn man Grafs Interpretation etwa mit der Gerhard Hüschs vergleicht (Tenöre oder hohe Baritons kann man schlecht zum Vergleich heranziehen), dann scheint Graf doch ein wenig Herzklopfen zu haben. Die ersten zwei Lieder geht er mit ausgesuchtem Legato an, und die Linienbildung beschäftigt ihn so sehr, daß das Singen fast unrhythmisch wird. Nach den beiden Stentor-Liedern „Im Rhein"

und „Ich grolle nicht" wird der Vortrag selbstsicherer, auch freier. Aus der insgesamt überzeugenden Aufnahme fallen nur ein paar Kleinigkeiten heraus: etwa die unterentwickelte Parlando-Technik („Ein Jüngling liebt ein Mädchen") oder die zu offene ä-Klangfarbe („Määädchen"). Hinzu kommt ein durchgehender Mangel, der wohl aus geringer Erfahrung im medienspezifischen Umgang mit dem Lied zu erklären ist. Der – gemessen am Beispiel berühmter Kollegen – nur geringfügige Verlust an farblicher Substanz im ungestützten Piano verleitet Rudolf Graf zu der Unsitte, dieses Piano mit Vibrato anzureichern. Dadurch aber entsteht keine emotionale Vertiefung, sondern eine unruhige (da das Vibrato unregelmäßig ist), fast schon an Hermann Prey gemahnende Schnulzigkeit – die der Sänger nicht nötig hat. Das merkt man an den drei Michelangelo-Gesängen (während etwa das Mörike-Lied „Verborgenheit" die Schwächen des Sängers klar zutage treten läßt). Hier setzt Graf plötzlich auch im Piano Farbe ein, eine sehr gedeckte übrigens, die den Liedern eine spezifische Altersaura verleiht und nichts mit Getue gemein hat. Überhaupt liegt der längere Phrasenbau dieser Lieder dem Sänger besser als die enger mensurierten musiksemantischen Bauteile in Schumanns Liedern. Jedenfalls sind die Michelangelo-Gesänge seit den Glanztagen eines Rehfuß kaum je so gut getroffen worden wie von Rudolf Graf. Auch die Begleitung von Inge Heinermann ist auf hohem Niveau angesiedelt, wobei ihr allerdings die Aufnahmetechnik – so scheint es mir – nicht hilft. Die Mikrophonplazierung ist so nahe gewesen, daß der Klavierklang nicht „atmet" und in den unteren dynamischen Stärkegraden überhaupt keine Differenzierung aufweist (auch ist die Überbetonung des Diskants zu bemängeln). So wirkt der Klavierklang oft drahtiger, mechanischer, als der Steinway touchiert wird. Auch die Oberfläche der (von EMI gepreßten) Platte ist nicht ganz astrein. Dennoch: ein vielversprechendes Plattendebüt.

U. Sch.

Leonard Bernstein (geb. 1918)

Songfest. Ein Zyklus amerikanischer Gedichte für sechs Sänger und Orchester (1977)

Clamma Dale, Rosalind Elias, Nancy Williams, Donald Gramm, John Reardon, Neil Rosenshein, Gesang; National Symphony Orchestra Washington D.C., Leitung Leonard Bernstein
(Produktion Günther Breest; Aufnahmeleitung Hans Weber)

DG 2531 044	25 DM
Interpretation	10
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Geplant war „Songfest" als Bernsteins Beitrag zur 200-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten 1976. Die Uraufführung fand aber erst Ende 1977 in Washington statt, und zwar mit der Besetzung dieser Schallplatte (ein Jahr später folgte in München die auch massenmedial verbreitete europäische Erstaufführung, siehe HiFi-Stereophonie 3/78). Repräsentativ im Sinne hohler Verpackungskunst ist diese Hommage nicht geworden, eher repräsentativ im Sinne von künstlerischer Bandbreite. Es handelt sich konkret um die Vertonung von zwölf amerikanischen Gedichten aus drei Jahrhunderten. Dabei ist Bernstein nicht dem Königspfad einschlägiger Anthologien gefolgt. Vielmehr hat er, nicht immer in verklärender Absicht, die Erfahrungen amerikanischer Künstler mit ihrer Realität zur Leitlinie des Zyklus gemacht. Da geht es vor allem um die Problematik von Minderheiten (eines der Gedichte ist sogar in spanisch geschrieben), um die Problematik von Sexualität und deren unterdrückender Duldung in einem puritanischen Land (so hat Bernstein etwa ein Gedicht Walt Whitmans vertont, das – zu Lebzeiten des Dichters nicht veröffentlicht – ein Bekenntnis zur Homosexualität ist). Dieses Verfahren, über dessen poetologische Voraussetzungen hier keine Diskussion ausgelöst werden soll, zielt kompositionstechnisch auf musikalischen Eklektizismus. Daß Bernstein diesen auch ironisch einsetzt, mag als Absicht unbestritten bleiben; in der Hörpraxis aber vermengt sich die distanzierende Absicht eingangs (da gibt es eine patriotische Hymne mit Betonung auf den falschen Wortteilen) mit dem Eindruck von ziemlich selbstsicherer Affirmation; in dem erwähnten Whitman-Gedicht schwingt denn auch ein Gutteil Bernsteinschen Selbstmitleids mit, was den Kitsch nicht unbedingt erträglicher macht. Aber solche Bedenken gegen das Werk lassen sich in vielen Sätzen auch zurücknehmen. Da gibt es etwa – auch textlich sehr schön – ein Solo von früher Liebesfrustration, das sich in jazzoider Zwölftönigkeit vollzieht; das ebenfalls schon erwähnte spanische Gedicht (der aus Puerto Rico stammenden Julia de Burgos) ist ein gelungenes Beispiel für die Übertragungsfähigkeit ibero-amerikanischen Musikvitalismus; die Verschränkung von zwei Gedichten (hier kann Bernstein wahrscheinlich die Erfindung eines hoffentlich nicht Schule machenden Novums der Textverarbeitung anmelden) kommt auch musikalisch der behandelten Anpassung von Schwarzen an die weiße Gesellschaft ebenso nahe wie deren Fragwürdigkeit. Und das Sextett nach E. E. Cummings (die Songs sind teils solistisch, teils als Ensembles geformt) ist von hohem musikalischem Witz. Nach Bernsteins eigener Aussage ist das Sonett für Mezzosopran „What lips my lips have kissed" sein Lieblingsstück: verständlich, wenn man diesen höchst sinnlichen Klagegesang hört. Überhaupt dient die Aufnahme dem Werk sehr, da mit ungewöhnlicher Hingabe (ohne Verzicht auf Selbstkontrolle) musiziert wird: Diese Produktion kann man als superlativisch bezeichnen. Auch klang- wie preßtechnisch bleiben kaum Wünsche offen.

U. Sch.

Musik des Mittelalters

Chansons der Troubadours; Chansons der Trouvères; Musik der Spielleute; Musik der Minnesänger

Studio der frühen Musik München, Leitung Thomas Binkley; Mitglieder des Kammerchores Walther von der Vogelweide, Leitung Othmar Costa

Teldec 6.35412 (4 LP)	49 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	(9)
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Zwischen 1966 und 1975 nahm das Münchner Studio der frühen Musik vier Platten mit Stücken aus dem Repertoire der weltlichen mittelalterlichen Musik auf, die, zur Kassette vereinigt und mit Ausschnitten der 1975 erschienenen Oswald-von-Wolkenstein-Platte des Innsbrucker Kammerchores Walther von der Vogelweide kombiniert, nun als „Musik des Mittelalters" wiederveröffentlicht wurden. Eine erneute eingehende Besprechung der einzelnen Produktionen erübrigt sich aus zwei Gründen: Zum einen ist die Bearbeitungs- und Aufführungspraxis der Münchner hinlänglich bekannt und auch verschiedentlich ausführlich gewürdigt worden; zum anderen sind seit der Erstveröffentlichung kaum wichtige neue, den Repertoirewert der Aufnahmen tangierende Ansätze anderer Ensembles bekanntgeworden. Somit bezieht sich die obenstehende, eingeklammerte Repertoirewertangabe nicht etwa auf eine Verringerung der aktuellen Bedeutung der Platten, sondern vielmehr auf ihren Remake-Charakter. Nicht übersehen sollte jedenfalls werden, daß sich nunmehr die Möglichkeit eröffnet, zu gegenüber der Erstveröffentlichung wesentlich günstigerem Preis einen angemessen dargestellten und eingehenden Überblick über die weltliche Musik des Mittelalters sich zu verschaffen.

pk

Nirgends hin als auf den Mund – Liederliches und Liebliches aus der Renaissance

Hans Leo Hassler (1564–1612): Vivan sempre i pastori; All Lust und Freud; O tu che mi dai pene; Nicht gehn zu betth; Chi vuol veder; Ein Bräutlein wollt – **Giovanni Battista Fontana (gest. 1630):** Sonata prima in C – **Girolamo Frescobaldi (1583–1643):** Toccata in a – **Johann Erasmus Kindermann (1616–1655):** Sonata in g – **Orlando di Lasso (1532–1594):** Tutto lo di; Lucia celu – **Francesco Bendusi (16. Jh.):** Galante; Pietoso; Moschetta – **Johann Staden (1581–1636):** Zu diesem Venuskränzelein – **Davis Mell (1604–1662):** John, come kiss me – **Andreas Hammerschmidt (1611–1675):** Nirgends hin als auf den Mund – **Georg Greffinger (17. Jh.):** Schweiget mir vom Weibernehmen – **Johann Adam Reincken (1623–1722):** Schweiget mir vom Weibernehmen

Hermann Böhme, Baß; Thomas Albert, Violine; Ekkehard Weber, Viola da gamba; Gerhard Weinzierl, Cembalo und Regal; Noerbert Schmitt, Schlagwerk; Winfried Bönig, Norbert Köhler, Cembalo; Musica Canterey Bamberg, Leitung Gerhard Weinzierl
(Aufnahmeleiter Dirk Schortemeier; Toningenieur Günther Half)

Schwann musica mundi VMS 2033	22 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Selbst angesichts der zweifellos beträchtlichen Schwierigkeiten, auch nur einigermaßen schlüssig kunstgeschichtliche oder allgemein geistesgeschichtliche Epochengliederungen auf die Musik zu übertragen, sind die Pannen nicht zu entschuldigen, die den für die Aufmachung, Titelgebung und Präsentation der vorliegenden Produktion Verantwortlichen unterlaufen sind. Eine ganze Reihe der hier als aus der Renaissance stammend angegebenen Kompositionen wird man diesem Zeitraum selbst bei großzügigster Auslegung der stilistischen Eigentümlichkeiten nicht mehr zuordnen können: Laut Sachteil des Riemann-Musiklexikons endet die Renaissance 1600, an anderer Stelle (Artikel „Barock") wird gar schon für die Zeit ab 1570 eine Frühstufe des Barock angesetzt. Somit verbleiben als ganz eindeutig der Renaissance (jetzt nur im kunst- bzw. geistesgeschichtlichen Sinn verstanden) zuzuordnende Komponisten nur ganze zwei: Orlando di Lasso und Francesco Bendusi. Ein weiterer Blick ins Riemann-Lexikon, Personenteil A–K, hätte zudem erweisen müssen, daß Giovanni Battista Fontana nicht 1631, sondern bereits ein Jahr zuvor gestorben ist, darüber hinaus datiert der Ergänzungsband zum Personenteil A–K seine Geburt auf Mitte des 16. Jahrhunderts.
Nebensächlichkeiten? Vielleicht, jedoch auch weitere ärgerniserregende Details, die den Gesamteindruck einer Produktion weiter verschlechtern, die uns mit einem Chor bekannt macht, der zwar von seinem Leiter hörbar auf saubere Stimmbildung und Intonation hin geschult wird – dies sei ausdrücklich und lobend bemerkt –, der aber ebenso deutlich wahrnehmbar dem nicht sehr weit reichenden gestalterischen Willen seines Dirigenten ausgesetzt ist. Im Klartext: die gestalterische Arbeit des Chorleiters Gerhard Weinzierl beschränkt sich weitgehend aufs Markieren dessen, was er für „schwere Taktzeiten" hält. Zusätzliche Markierung geschieht durch „im gleichen Schritt und Tritt" mitgehende zwei Cembali und bisweilen recht aufdringlich aktivistisches Schlagwerk – es ruiniert Verlauf und Klang der Stücke vollends.
Anständig, wenngleich etwas blaß, sind die Solisten Hermann Böhme und (mit kleinem, aber angenehmem Ton) Thomas Albert. Wirklich unlösbar erscheint dem Rezensenten nur eine Frage (neben der anderen, welche besonderen, mir nicht erkennbaren Gründe wohl das Zustandekommen gerade dieser Produktion mit gerade diesem Chorleiter und gerade diesem Programm bewirkt haben mögen): Was denn nun an den Sonaten von Fontana und Kindermann so besonders lieblich oder gar liederlich sei.

pk

Altitalienische Arien

Arien von Gluck, Jommelli, Pergolesi, Majo, Traetta

Kay Griffel, Sopran; Wilfrid Jochims, Tenor; Eckart Sellheim, Hammerklavier
(Toningenieur Heinz Klein)

Aulos FSM 53517	22 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	5/10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Eine merkwürdige, interessante, anregende Platte, die An- und Aufregendes über die Kunst des Singens vermittelt – leider nicht in gesungener Form. Was der Musik- und Literaturwissenschaftler Klaus Hammacher und der Tenor Wilfrid Jochims über die musikalische Aufführungspraxis im Hause des Düsseldorfer Kaufherrn und Hofkammerrats Friedrich Heinrich Jacobi (1743 bis 1819) und die Verzierungskunst in den Arien (deren Klavierfassungen nach Information der Texte belegt sind) zu berichten haben, muß denjenigen, der die geradezu wissenschaftlich-exakt edierte Platte zunächst als Leser rezipiert, aufs Höchste gespannt machen. Der Sänger schreibt über Verzierungsregeln, Improvisationsanweisungen, den Gebrauch von Ornamenten, vokale Extempores, zitiert extensiv die einschlägigen Schriften von Praetorius, die Kolorierungsvorschläge Giuseppe Tartinis, die Bücher von Marin Mersenne, Adam Hiller, Carl Philipp Emanuel Bach, Andreas Dauscher und von Johann Joachim Quantz, und Hammacher hat Bibliotheken in Neapel und Stuttgart durchsucht, um bislang als verschollen geltende Arien aus den Quellen kopieren zu können, was dadurch erschwert wurde, daß Mäuse und Ratten Löcher in die Handschriften gefressen hatten. Auf *diesen* Teil der Arbeit, der bei großen Firmen vergleichsweise selten geleistet wird, bezieht sich die Ziffer „10" in der Rubrik „Repertoirewert".

Leider schreibt Jochims aber auch, daß ein Sänger dieser Arien – und hier zitiert er Praetorius – „mit einer herrlichen Stimme von Natur begabt sein muß". Gewiß kann ein Sänger mit einer nur mäßig-schönen Stimme sauber und sinnvoll musizieren; doch in Arien, in denen ästhetisches Ebenmaß des Klangs und technische Virtuosität die unabdingbaren Voraussetzungen des Ausdrucks sind, können unfertige Stimmen zur Qual werden, namentlich dann, wenn die Ansprüche verbal so hochgeschraubt worden sind. Die Sopranistin singt permanent in einem leicht schrillen Mezzoforte, neigt bei jeder dynamischen Intensivierung zum Tremolieren und besitzt keinen sauber einschwingenden Triller. Vorschläge werden nicht weich, sondern mit scharfer Überakzentuierung ausgeführt, und ein Piano dolce ist nicht vorhanden. Der Tenor singt ein völlig unidiomatisches Italienisch, mit flachem, steifem und durchweg kehligem Ton. Melismatische Bildungen zwingen ihn zu aspirieren, der Tonanschlag kommt – Folge der nicht lockeren Stimmproduktion – meist zögernd und unsicher. Da hilft es wenig, daß man die stilistische Kompetenz spürt – sie spürt sogar in der Nicht-Realisation. So kann man die vorzüglich gefertigte und gut, wenn auch nicht sehr räumlich klingende Platte nur dem empfehlen, der aus einer ästhetischen Negativerfahrung Einsichten und Gewinn zu erarbeiten (wohlgemerkt: arbeiten!) bereit ist. J. K.

Italienische Kanzonen

Comme facetta Màmmetta; Perchè?; Santa Lucia luntana; Passione; 'A vucchella; Guapparia u. a.

Vasile Moldoveanu, Tenor; Orchester Kurt Graunke, Dirigent Harry Pleva
(Produzent Wilhelm F. Schmid)

Intercord 160.821 22 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Die wunderlich zwischen Gassenhauer und Kunstlied schwebenden Kanzonen, denen die geheime Liebe selbst Theodor Adornos gehörte, sind viel öfter massakriert worden als Verdis und Puccinis Arien. Am schlimmsten dabei sind jene Arrangeure, die über die Melodien jenen mechanisierten, standardisierten Sound legen, der derzeit in den Diskotheken exploitiert wird. Auch Moldoveanu muß sich solche Arrangements gefallen lassen, die nur einen einzigen Sinn haben können: eine durch Lizenzen nicht mehr belastete Musik wieder einträglich zu machen.

Aber auch der Sänger rettet nicht viel. Vor einigen Jahren habe ich ein Opernrecital des Rumänen schon nach wenigen Tönen beiseite gelegt. Als Don Carlos (unter Rafael Kubelik) hat mir der Sänger an der Hamburgischen Staatsoper dann wegen seines Einsatzes und der sorgfältigen Vorbereitung der Rolle sehr imponiert. Um so enttäuschter war ich über den plakativen, geradezu phantasielosen Alfresco-Stil, den er hier bevorzugt. Er singt die verhangen-intimen Lieder buchstäblich aus vollem Halse, meint jeden hohen Ton mit voller Brustresonanz nehmen zu müssen, hilft sich bei dynamischen Stufungen mit großzügigen Portamenti und fängt nichts von dem elegischen, traurigen Zauber dieser Lieder ein. Den Interessierten kann nur dringend empfohlen werden, sich diese Gesänge von Caruso, Joseph Schmidt, Tito Schipa, dem jungen di Stefano oder Björling anzuhören.

Der Klang der Platte ist mittelmäßig: Die dunkle Stimme des Tenors ist ganz nach vorn gezogen, dahinter schwimmt Klangbrei. Dynamische Spitzen sind leicht verklirrt. J. K.

Virtuose Chormusik

André Jolivet: Epithalame – **Francis Poulenc:** Sept Chansons – **Frank Martin:** Ariel-Chöre aus Shakespeares „Sturm"; Messe – **Richard Strauss:** Die Göttin im Putzzimmer; Der Abend – **Olivier Messiaen:** Cinq Rechants – **Claudio Monteverdi:** Sestina „Lagrime d'amante al sepolchro dell'amata" – **Luigi Dallapiccola:** Il coro delle malmaritate; Il coro dei malammogliati – **Ildebrando Pizzetti:** Tre composizioni corali – **Thomas Tallis:** Spem in alium – **Lars Edlund:** Elegi

Rundfunkchor Stockholm; Stockholmer Kammerchor, Dirigent Eric Ericson

EMI Electrola 1 C 165-30 796/99 (4 LP)

Interpretation	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Diese zweite Kassette mit Aufnahmen der beiden Stockholmer Spitzenchöre unter Eric Ericson dürfte kaum weniger Furore machen als die vor einigen Jahren mit dem deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnete erste, wenngleich die Zusammenstellung keinerlei Systematik erkennen läßt. Der stilistische Bogen spannt sich von Thomas Tallis' vierzigstimmiger Prunkmotette über sechs Stücke aus Monteverdis sechstem Madrigalbuch bis hin zu Messiaens zwölfstimmigen Cinq Rechants von 1948, diesem vokalen Seitenstück zu den aus derselben Zeit stammenden Turangalîla-Symphonie. Dazwischen gibt es höchst Unterschiedliches und an Gewicht Differierendes. Der Titel der Produktion, die dem Vernehmen nach schon einige Jahre alt sein soll, aber mit Rücksicht auf den großen Erfolg der ersten Kassette („Europäische Chormusik") bislang zurückgehalten wurde, ist von Verlegenheit diktiert, paßt er doch weder zu Monteverdi noch zu Stücken wie den ungemein eindrucksvollen Pizzetti-Chören nach Texten des Alten Testamentes oder der achtstimmigen Doppelchor-Messe, die Frank Martin 1922–1926 schrieb und fast vierzig Jahre lang in der Schublade verbarg.

Einiges stellt allerdings virtuose Ansprüche. So der Zyklus „Epithalame", von Jolivet als „pour orchestre vocal à douze parties", also zwölfstimmiges Vokalorchester, bezeichnet, ein zwischen Messiaen und Orff angesiedelter, raffiniert-ekstatischer Hymnus auf die Liebe, der 1956 auf der Biennale in Venedig uraufgeführt wurde. Auch die „Elegi" von Lars Edlund zu einem Gedicht von Gunnar Ekelöf, wohl das Opfer Ericsons auf dem Altar seines Heimatlandes, stellt in ihrer tonmalerischen Breitwanddramatik – geschildert wird ein Sonnenuntergang bei stürmischer See – hochvirtuose Anforderungen. Auf ähnlicher Linie koloristischer Vokalmalerei, allerdings ins Romantische umgebogen, liegt Strauss' sechzehnstimmiges „Der Abend", ein Gegenstück zur gleich besetzten Deutschen Motette, die in der ersten Kassette präsentiert wird, wobei diesmal ein klassizistisches Gedicht Schillers im Klangsfumato untergeht. Gegenüber diesem Werk von 1897 wirkt die achtstimmige „Göttin im Putzzimmer" von 1935 nach einem über seine zahllosen Diminutive stolpernden Gedicht von Rückert recht belanglos. Virtuose Züge tragen die beiden witzigen Chöre der unglücklichen Ehefrauen beziehungsweise Ehemänner von Dallapiccola, die freilich, wie die Chöre von Pizzetti, ganz in der ungebrochenen Tradition einer italienischen Vokal-Klanglichkeit stehen, die bis zu Palestrina hinabreicht. Das wird evident, wenn man sie neben die Monteverdi-Madrigale stellt. Nicht weniger national-vokaler Tradition verhaftet sind die geistvollen Chansons von Poulenc nach Texten von Apollinaire und Eluard, die „wegen überhöhter Honorarforderung von seiten des Verlegers" nicht im Beiheft abgedruckt werden konnten. Über Messiaens Cinq Rechants, eines der wichtigsten A-cappella-Werke des letzten Halbjahrhunderts, braucht kein Wort verloren zu werden. Eine Art von exterritorialer Stellung nehmen die beiden Werke Frank Martins ein, der 1950 entstandene Ariel-Zyklus, eine Studie zu der zwei Jahre später begonnenen Veroperung von Shakespeares „Sturm", sowie die Messe des Zweiunddreißigjährigen mit ihren modalen Rückblendungen. Zusammen mit der Messe von Vaughan Williams, die gleichfalls in den frühen zwanziger Jahren entstand, sowie den Messen von Poulenc, Strawinsky und Hindemith gehört sie zu den wenigen relevanten liturgisch orientierten Werken dieser Gattung, die das 20. Jahrhundert hervorbrachte. Gesungen wird das alles auf einem Niveau, das beinahe jeder Kritik spottet. Qualitativ sind die beiden Stockholmer Chöre wohl gleichwertig, jedenfalls sind, was Makellosigkeit der intonationstechnischen Äquilibristik, die hier auf weiten Strecken demonstriert wird, klangliche Leuchtkraft und Differenzierungskunst, dynamische Beweglichkeit, sprachliche Virtuosität und musikalisch-gestalterische Intelligenz angehen, keine Unterschiede zwischen den beiden Ensembles feststellbar. Mit diesen Ericson-Ensembles kann sich in Europa allenfalls noch Gottwalds Stuttgarter Schola Cantorum messen, deren stilistische Bandbreite jedoch nicht so groß ist, zumindest nicht auf dem Diskus. So mag denn die durchgehende Höhe der chorischen Realisierung jenen roten Faden darstellen, den das Programm nicht erkennen läßt.

Gegen die Aufnahmetechnik ist nichts einzuwenden, wenngleich der klangliche Präsenzgrad, mit dem die beiden Chöre ins Bild kommen, stark differiert. Das wäre bedeutungslos, wenn die Fertigung nicht zu stärkster Kritik Anlaß gäbe. Die Rumpelgeräusche aller vier Platten sind in dieser Stärke nicht tolerierbar, geht doch z. B. der Pianissimo-Anfang der Messiaen-Stücke hoffnungslos im Lauflärm unter. Eine derart differenziert gesungene und aufgenommene Musik setzt doch wohl die Ausschaltung aller Laufgeräusche als selbstverständlich voraus. Wenn die EMI nicht mehr in der Lage ist, anständig gepreßte Platten auf den Markt zu bringen, sollte sie sich auch die Mühe derartiger Produktionen sparen.

Leider läßt auch die Präsentation zu wünschen übrig. Daß die Poulenc-Texte fehlen, ist verzeihlich, das Fehlen der Messiaen-Texte „aus urheberrechtlichen Gründen" mag angesichts ihres nichtsemantischen Charakters gleichfalls nicht schwerwiegend sein. Aber weshalb sind nur die Anfänge der großen Sätze der Messe gegeben? Weshalb fehlen vielfach die genauen Besetzungsangaben? Woher hat der Kommentator die Weisheit, die Pizzetti-Chöre seien als Geschenk an Pius XII. gedacht, der „am 4. Juli 1943 seit 25 Jahren die Katholische Kirche lenkte"? Meines Wissens hat dieser Papst von 1939 bis 1958 regiert. Weshalb ist die Entstehungszeit der Martin-Messe falsch angegeben? A. B.

Alfred Koerppen: Joseph und seine Brüder, Chorerzählung für Frauenstimmen und Sprechgruppen – **Johannes Brahms:** Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe op. 17 – **Zoltán Kodály:** Quattro Madrigali per coro femminile

Heinz-W. Krückeberg, Solosprecher; eine Sprechgruppe; Janos Gallay-Vigh, Rolf Gast, Horn; Meta Link, Harfe; Mädchenchor Hannover, Leitung Ludwig Rutt

Camerata CMS 30068 LPT 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	5



Maria Callas singt Arien von Verdi
1C 053-01 020

Maria Callas singt aus französischen Opern I
1C 053-00 540

Maria Callas singt aus französischen Opern II
1C 053-00 578

Maria Callas singt Arien von Puccini
1C 053-00 417 M

Maria Callas singt Opernarien
1C 053-01 013 M

Maria Callas singt Arien von Rossini und Donizetti
1C 053-00 592

Maria Callas singt Arien von Mozart, Beethoven, Weber
1C 053-01 360

Maria Callas – Arien von Cherubini, Spontini, Bellini
1C 053-01 016 M

Maria Callas singt Arien von Verdi II
1C 053-00 865

Wahnsinnsszenen
1C 053-00 784

Norma, Bellini
1C 153-03 565/67 M

La Gioconda, Ponchielli
1C 153-00 881/83

sowie weitere 20 Gesamtaufnahmen, 30 Querschnitte und Solorecitals

EMI ELECTROLA TONANGEBEND

Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 8

Ludwig Rutt und sein Mädchenchor Hannover legen nunmehr bereits die dritte Platte binnen relativ kurzer Zeit vor. Was die früheren Veröffentlichungen erkennen ließen, zeigt sich auch diesmal wieder: Hier wird stimmbildnerisch und chorerzieherisch vorbildlich gearbeitet; außerdem werden hohe Ansprüche an die musikalische Intelligenz der jungen Sängerinnen gestellt. Was Chorklang, Vokalisation und Artikulation angehen, so könnte mancher Jugendchor von den Hannoveranerinnen eine Menge lernen.
Ob die Werkwahl diesmal sehr glücklich war, bleibe dahingestellt. Der reine Oberstimmenchor ruft, wie der reine Männerchor, naturgemäß die Gefahr einer gewissen klanglichen Einförmigkeit herauf. Ihr zu begegnen, wären Kontraste notwendig, nicht nur, wie in diesem Falle, stilistische, sondern auch ausdrucksmäßige. Die B-Seite stellt Brahms' lyrisch zerfließende Frauenchorgesänge op. 17, in ihrer Verbindung von hohen Vokalstimmen, dem dunklen Hörnerpaar und dem silbrigen Harfenklang ein reizvoll-romantisches Werkchen, neben vier italienische Madrigale von Kodály, die aber auch eher verhaltene als virtuose Töne anschlagen. Und die offenbar an Kodálys Chorerzählung „Jesus und die Händler" anschließende, aber in ihrer musikalischen Formulierung weit weniger plastische Chorerzählung Alfred Koerppens „Joseph und seine Brüder" nach der Genesis, deren Verbindung von Sprech- und Singstimmen nicht sehr organisch erscheint, wirkt in dieser Länge schließlich ermüdend. Was bleibt, ist der hohe Respekt vor der virtuosen Bewältigung vor allem der rhythmischen und intonationstechnischen Schwierigkeiten durch Rutt und seine Sängerinnen. A. B.

All mein Gedanken

Peter Schreier singt alte deutsche Lieder

Capella Fidicinia, musikalische Einrichtung und Leitung Hans Grüß
(Musikregie Eberhard Geiger; Tonregie Eberhard Hinz)

Ariola Eurodisc 26 006 KK 22 DM

Interpretation 10
Repertoirewert 5
Aufnahme-, Klangqualität 10
Oberfläche 8

Diese Sammlung deutscher „Volkslieder" tritt ohne hochwissenschaftlichen Aplomb auf. Vielmehr vermittelt sie ein Bild von den vielfältigen Wandlungen dessen, was man Volkslied nennt (in seinem informativen Einführungstext weist Peter Kiesewetter auf die starke höfische Komponente des Genres hin). Entnommen wurden die Lieder Sammlungen, die ein Spektrum zwischen dem 16. (Georg Forster) und dem 19. Jahrhundert (Magnus Böhmes „Altdeutsches Liederbuch") umfassen. Hans Grüß hat mit viel Sinn für farbliche Variation die Lieder musikalisch eingerichtet, so daß auch die Sammlung der Musikinstrumente an der Leipziger Karl-Marx-Universität in zwangloser Abfolge vorgestellt werden kann (die Capella Fidicinia benutzt diese alten Instrumente). Der Lautstand der Lieder wurde sanft „modernisiert", d.h., jene Archaismen, die heute nur noch der Fachmann versteht, wurden heutigem Verständnis angenähert, ohne daß der Archaismus als solcher damit aufgehoben worden wäre. Daß bei der Produktion weder streng historisch noch stillos vorgegangen wurde, zeigt etwa Heinrich Isaacs berühmtes Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen", dessen zweite Strophe nach einem Messensatz des Komponisten instrumentiert wurde. So ergibt sich, auch dank dem völlig unprätentiösen und sauberen Gesang Peter Schreiers, eine Volksliedanthologie, die den Verzicht auf wissenschaftliche Spezialaura nicht durch dümmliche Volkstümelei ersetzt: sehr hörenswert. Das gilt auch für die Klangqualität, während die Oberfläche nicht frei von Nebengeräuschen ist. U. Sch.





Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Admeto, Rè di Tessaglia (Gesamtaufnahme)

René Jacobs (Admeto), Rachel Yakar (Alceste), Ulrik Cold (Herkules), Rita Dams (Orindo), James Bowman (Trasimedes), Jill Gomez (Antigone), Max van Egmond (Meraspes); Il Complesso Barocco, Leitung Alan Curtis
(Produzent Gerd Berg; Tonmeister Johann-Nikolaus Matthes)

EMI Electrola 1 C 163-30 808/12 Q (SQ) 89 DM

Interpretation 9
Repertoirewert 10
Aufnahme-, Klangqualität 9
Oberfläche 9

Die Produktion dieser Händel-Oper war sicherlich das ambitionierteste und kostspieligste Unternehmen in der Reihe „Musica Praeclassica" der Kölner EMI Electrola; zudem ist es, wenn ich recht sehe, die erste Opernaufnahme in dieser Reihe. Bei soviel Innovationswillen wundert es einen schon nicht mehr, daß man repertoirepolitisch aufs Ganze ging und eine Ersteinspielung des Händelschen „Admeto" vorlegte. Es handelt sich um eine der letzten Opern, die Händel (1726) für das King's Theatre schrieb, ehe dieses durch die horrenden Honorarforderungen der Starsänger und den Sensationserfolg der Bettleroper (1728) einging. Für die Geschichte der Oper als Institution (nicht als Kunstform) ist das Werk insofern besonders interessant, als es für einige der Hauptakteure der Zeit komponiert war: den Kastraten Senesino (Admeto), der seit 1720 in London nachweislich ist, die Sopranistin Francesca Cuzzoni (Antigone), die 1723 nach London kam, und ihre Konkurrentin Faustina Bordoni, die im Juni 1726 – ein halbes Jahr vor der Fertigstellung des „Admeto" – zu dem Ensemble am Haymarket stieß (später heiratete sie den Komponisten Hasse). Diese drei Namen signalisieren dem, der sich in der Skandalgeschichte der Oper auskennt, einiges von der Vielfalt der musikalischen Facetten, die dieser „Admeto" haben muß, um den erwähnten Stars Genüge geleistet zu haben. Die Oper hatte denn auch einen enormen Erfolg, von dem uns nicht nur der Musikreisende vom Dienst, Charles Burney, sondern auch sein französischer Kollege Jacques Fougeroux berichtet. Auf dessen Bericht stützt sich die vorliegende Aufnahme, was die Orchesterbesetzung angeht, so daß sie – da spätere Wiederaufnahmen des Werks, selbst unter Händels eigener Leitung, mit einschneidenden Veränderungen verbunden waren –, einer Uraufführungsrekonstruktion ziemlich nahe kommen dürfte. Damit ist klar, daß die Aufnahme nicht dem entspricht, was etwa ein Karl Richter mit Händel anzurichten pflegt oder was sich, zwischen Göttingen und Halle, an Theateraufführungen Händelscher Opern tut. Alan Curtis hat die Einrichtung streng historisierend besorgt, und erfreulicherweise findet sich im ausführlichen und informativen Begleitheft zur Kassette eine Art Rechenschaftsbericht (zusätzlich zur Werkeinführung von Winton Dean). Dieser historisierende Ansatz fordert dem Rezipienten natürlich ein beträchtliches Maß an Gutwilligkeit ab, da das Werk sich textlich zwischen der griechischen Tragödie (der „Alkestis" des Euripides als Vorlage) und der venezianischen Superintrige zerfranst. (Hier würde eine zusätzliche Inhaltsangabe zum Textabdruck für die nötigen Vorausinformationen des Käufers sorgen.) Auch kann man angesichts der Überfülle an Wohllaut Bedenken haben, ob das Werk einem gestreßten Menschen unserer Tage zumutbar ist – etwa angesichts der Tatsache, daß eine der Figuren (Antigone) nicht weniger als sieben Arien zu singen hat, davon vier in B-dur! Nach zweimaligem Hören kann ich dem Interessenten allerdings versichern, daß die Oper nie langweilig wird. Das hat seine Gründe nicht nur in der Musik selbst, sondern auch in ihrer Exekution.
Alan Curtis hat die langwierigen Rezitative mit einem hochentwickelten Sinn für farbliche Differenzierung eingerichtet (hinzu kommt die dramaturgisch nachvollziehbare Nutzung von zwei Cembali), seine differenzierte Verwendung von Auszierungen der Vokalparts (da gibt es keinerlei Stereotypie) und die fast durchgehend treffende Typbesetzung der Soli sind neben dem vorzüglichen Spiel des Amsterdamer Complesso Barocco Garanten interpretatorischen Gelingens. Das problematische Verhältnis zwischen den beiden Sopranen ist sehr gut gelöst, da Rachel Yakar (endlich scheint sich der Rang dieser Sängerin auch im Medium Schallplatte mitzuteilen) mit ihrem schnellen Vibrato und warmen Timbre der Alceste jene „Mütterlichkeit" mitgibt, die Jill Gomez in eine virtuosere und vordergründige „Weiblichkeit" ummünzt. Auch finde ich die Titelrolle mit René Jacobs bestens besetzt, da dieser Kontratenor der jungen Generation eine neue Natürlichkeit für diese Art des Singens gefunden hat (die ihm irrigerweise von manchen als Affektlosigkeit ausgelegt wird). Ist auch gegen Rita Dams und James Bowman nichts einzuwenden, so schneiden die tiefen Männerstimmen weniger gut ab: Ulrik Cold und Max van Egmond bringen nicht die stimmfärberische Differenzierung mit, die hier notwendig wäre. Das aber ist der einzige Einwand gegen eine Produktion, die hervorragendes Niveau hat und immerhin zur diskographischen Entdekkung eines Meisterwerks geführt hat. Dem musikalischen Rang der Aufnahme entspricht der klangtechnische, der vor allem im Obertonbereich die Charakteristika der Stimmen und Instrumente einfängt. Ich hätte mir nur eine stärkere Einbeziehung der Instrumente gewünscht, da die herrschende Präsenz der Singstimmen nicht der Weisheit letzter Schluß ist. In der Beziehung ist es leider eine Star-Produktion im alten und schlechten Wortsinn geworden – aber der Einwand ist nicht gravierend. U. Sch.

Józef Elsner (1766–1854)

Echo w leslie (Echo der Wälder), Oper in einem Akt

Ewa Ignatowicz (Doryna), Jerzy Mahler (Lubin), Wienczyslaw Glinski (Erzähler); Polnisches Kammerorchester, Dirigent Maciej Niesiolowski

Muza SX 1333 22 DM

Interpretation 8
Repertoirewert 8
Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 7

Mit seinen Traktaten „Über die Fügsamkeit der polnischen Sprache zur Musik" und „Rhythmus und Metrum der polnischen Sprache" leistete Elsner wichtige theoretische Beiträge zur Entwicklung einer eigenständigen Nationalkultur, die sich gerade deshalb früher als in den meisten anderen slawischen Ländern herauszubilden begann, weil die Identität Polens immer von dem hegemonialen Zugriff der angrenzenden Großmächte bedroht war. Selbstverständlich begnügte sich Elsner, der ein biblisches Alter erreichte, nicht mit der Theorie; den größten Teil seines Lebens gab er als Komponist, Dirigent, Pädagoge (Chopin war sein Schüler) und Organisator dem polnischen Musikleben bedeutende Impulse. Allein mehr als ein Vierteljahrhundert dirigierte er an der Warschauer Oper. Hier wurden auch die meisten seiner Bühnenwerke aufgeführt. Der polnische Schallplattenverlag Muza hat einige Kostproben des Elsnerschen Opernoeuvres (das aber nur den kleineren Teil von Elsners Gesamtschaffen ausmacht; es existieren daneben u. a. 105 kirchliche Werke von seiner Hand) auch hierzulande bekanntgemacht, so den „König Lokietek" und die Ouvertüren von „Leszek der Weise" und „Sultan Wampum".
Der Einakter „Echo der Wälder", der hier in einer Produktion der Warschauer Kammeroper vorgestellt wird, gehört in die Reihe der kleinformatigen Bühnenwerke Elsners, die wohl nach zwei Seiten hin Rücksicht nahmen: Sie entsprachen verein-

fachten Aufführungsbedingungen (die künstlerischen Verhältnisse an der Warschauer Oper waren kurz nach 1800 anscheinend nicht opulent) und bedeuteten für den Autor zudem so etwas wie „Fingerübungen" bei der Entfaltung eines eigenen und zugleich national-polnisch zu identifizierenden Opernstils. Wenn man davon ausgeht, daß es sich bei der vorliegenden Aufnahme um die Originalgestalt des Stückes handelt (die Partitur ist mir unbekannt; die Plattentasche enthält nur höchst spärliche Angaben, und den Abdruck des Librettos sparte man sich auch; die Edition ist also keine Meisterleistung), dann erscheint „Echo der Wälder" als ein Singspiel mit zwei singenden und handelnden Personen und einem kommentierenden „Erzähler", der nicht nur zwischen den in sich geschlossenen Musiknummern zu Wort kommt, sondern gelegentlich auch in diese selbst mit gesprochener Rede „eingreift". Die Handlung ist denkbar schlicht (Libretto: Wojciech Pekalski): Zwei Liebende, die sich im Walde verloren haben und nun einander suchen, werden, bis zum finalen Wiedervereinigungsglück, durch die Echos ihrer Stimmen genarrt und immer wieder in falsche Richtungen gelockt. Dieses der aristokratischen Schäferpoesie des Rokoko entlehnte spielerische Sujet eignet sich dank der Einbeziehung von Echo- und Raumklangeffekten natürlich besonders gut für die opernhafte Bearbeitung. Abgesehen von solchen eher retrospektiven Delikatessen enthielte die Musik wohl nicht sehr viel Zukunftweisendes, wäre nicht ihre geschichtlich bedeutsame Verbindung mit der polnischen Sprache eine Qualität, die der sprachunkundige Hörer freilich höchstens summarisch wahrnehmen kann. Mozart-nah (und dabei wird man eher an den jungen, ja noch jugendlichen Mozart als an den reifen Opernmusiker denken müssen) muten einige Arien sowie die beiden Duette des Paares an; unüberhörbar ist – bei aller Bemühung, italienische Modelle zu vereinfachen und damit zur Augangsbasis für eine spezifisch polnische Opernsprache zu machen – das Verhaftetsein in noch stark mittel- und südeuropäisch vorgeprägten (früh-)klassischen Bahnen. Eine deutlich erkennbare Hinwendung zur polnischen Folklore kündigt sich hier noch ebensowenig an wie romantisch-tondichterische Naturimaginationen; die Sphäre des Waldes wird lediglich durch einige Jagdfanfaren gekennzeichnet. Es ist demnach ein ungeachtet seines historischen Stellenwertes doch bescheiden bukolisches Werkchen, das hier vor dem Hörer ausgebreitet wird. Dementsprechend verlangt seine Ausführung keine sonderlichen Höhenflüge, wohl aber sorgfältige instrumentale Kleinmalerei und behutsam charakterisierende stimmliche Gestaltung, woran es hier nicht gebricht. Die schwebend lyrische, sauber intonierende Diktion der Sopranistin Ewa Ignatowicz nimmt ebenso für sich ein wie das bewegliche und chevaleresk aufgehellte Baßtimbre von Jerzy Mahler. Die Erzählerstimme (Wienczyslaw Glinski) verzichtet auch in diesem komödiantischen Zusammenhang nicht auf die im slawischen Sprechtheater übliche Prise Pathos. Das Polnische Kammerorchester absolviert den nicht mit übertriebenen Finessen aufwartenden Instrumentalpart unter der Leitung von Maciej Niesiolowski mit unaufdringlicher Prägnanz. Die klangtechnischen Relationen lassen keine größeren Wünsche offen. Etwas problematischer ist der von zahlreichen Knacksern skandierte Plattenlauf. H. K. J.

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Otello (Gesamtaufnahme)

Placido Domingo (Otello), Renata Scotto (Desdemona), Sherrill Milnes (Iago), Frank Little (Cassio); Soli, Ambrosian Opera Chorus und Boys' Chorus, National Philharmonic Orchestra, Dirigent James Levine

(Produzent Richard Mohr; Toningenieur Anthony Salvatore; Aufnahme Walthamstow Town Hall London, August 1978)

RCA RL 02951 FX (3 LP)	69 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Wie so oft im Schallplattenopern-Geschäft ist nun auch Verdis „Otello" als Doublette auf dem Markt: Drei Monate nach Georg Soltis Einspielung bei Decca (vgl. HiFi-Stereophonie 1/79) legt RCA James Levines Produktion desselben Werks vor. Die kurze Frist zwischen Aufnahme und Veröffentlichung von Levines Aufnahme ist sicherlich den Marktzwängen zuzuschreiben, aber erstaunlicherweise haben diese nicht zu einer Schlampigkeit im technischen Produktionsvorgang geführt. Die Pressung der RCA-Platten ist jedenfalls von einer bemerkenswerten Sauberkeit (was ja bei früheren Opernaufnahmen dieser Firma nicht unbedingt gesagt werden konnte), und auffällig ist das fast völlige Fehlen von Vorechos (im Kopfhörervergleich schneidet hier die Decca-Pressung von Soltis Aufnahme deutlich schlechter ab). Damit sind aber beinahe schon die Vorzüge der Neuaufnahme erschöpfend abgehandelt, da sich Solti im Detail- und Gesamtvergleich ziemlich mühelos gegen seinen jüngeren Kollegen durchsetzt. Das fängt bei der Klangtechnik an. RCA hat einen etwas höheren Aufsprechpegel und wartet mit spektakuläreren Dynamikspitzen auf. Was sich bei erstem Hören imponierend ausmacht, erweist sich aber schnell als Oberflächlichkeit: hinter dem Spektakulären verbirgt sich nämlich eine im Vergleich mit Solti erschrekkende Ungenauigkeit bei kleineren dynamischen Stärkegraden. Unterhalb eines Mezzoforte gibt es bei Levine so gut wie keine Differenzierung, da verschwimmen Verdis minuziöse Angaben zu einem Allerlei. Ich bin nicht überzeugt davon, daß diese Unschärfezone allein dem Dirigenten Levine zuzuschreiben ist – es gibt Indizien, daß er in dieser Hinsicht von seiten der Aufnahmeleitung unheilvoll unterstützt wird. So singt Placido Domingo seine Schlußsequenz im Liebesduett Akt I keineswegs im Piano, sondern brüllt es mit gewohnter Stentorstimme heraus; aber da wird einfach am Mischpult der Pegelregler heruntergezogen, so daß ein Pseudo-Piano (natürlich mit völlig falscher Klangfarbe) entsteht. Überhaupt ist es enttäuschend, wie Levine sich von den Produktionszwängen in eine bei ihm früher unbekannte Selbstsicherheit der Routine manövrieren läßt. Bei fast jeder Gelegenheit gibt er im Tempo den Sängern nach oder bereitet Tempoänderungen zu früh vor, zudem achtet er nicht genau auf Änderungen in der musikalischen Artikulation, so daß Sänger wie Instrumentalisten einen ziemlich beliebigen Allerweltssound erzeugen. Ich habe mir die Mühe gemacht und zahlreiche Detailvergleiche mit Solti unternommen. Das Ergebnis ist ziemlich ernüchternd: Levine kommt über eine achtbare Annäherung an das Werk kaum je einmal hinaus (und wenn, ist er von Sternsekunden etwa bei Renata Scotto abhängig), während Solti eine völlig untheatralische, penible und stimmige Reproduktion des Komponierten gelingt. Ist Soltis Aufnahme aus dem Geist der Musik geboren, so die Levines aus dem Geist des Theaters (daß der oft ein Ungeist ist, brauche ich wohl nicht näher auszuführen). Das heißt nun nicht, daß Levines Aufnahme völlig danebengeraten sei – gegenüber Karajans letzter Einspielung läßt sie sich nämlich sehr wohl hören; aber das Bessere (Solti) bleibt nun einmal des Guten (Levine) Feind. Das gilt auch für die sängerischen Leistungen, obwohl Levine hier in mancher Beziehung „typischer" wirkt. Natürlich hat Domingo gegenüber Carlo Cossutta das reichere Stimmaterial, und er weiß in dieser Rolle damit auch geschickt umzugehen; aber Cossutta ist mir in seiner Notentreue doch lieber. Sein Verzicht auf tenorales Gehabe dürfte dem Werk näherkommen als alle vokale „Dämonie". Mit der arbeitet Domingo erfreulich wenig, während Sherrill Milnes sich darin übt – vergebens, wie ich meine, da seine unflexible Stimme doch nur zur Reproduktion des klischierten Theaterbösewichts taugt. Gewiß ist er rein stimmlich Gabriel Bacquer überlegen, aber das ist nicht nur ein Gewinn: Wenn er etwa im Trinklied seine Spitzentöne „trocken" singen muß, kann er das – im Gegensatz zu Bacquier – nicht, weil seine etwas mühsame Tonproduktion (langsames Einschwingen) eng mensurierte Ausdrucksphasen unmöglich macht. Auch Renata Scotto erreicht bei weitem nicht den entmaterialisierten Vortrag von Margaret Price bei Solti (in der Detonationsquote stehen sie etwa auf pari). So bewegend die Scotto einzelne Passagen vorträgt, so wenig bringt sie doch die Konzentrationsfähigkeit der Price auf, den jeweils angestrebten Stimmausdruck in Übereinstimmung mit der Partitur zu halten; nicht, daß die Scotto im Emotionssfumato einer Mirella Freni ertränke: aber trotz aller Qualität muß sie doch der jüngeren Engländerin die Palme überlassen. Erst recht gilt das für den Cassio Frank Littles, der nicht an Peter Dvorský bei Solti heranreicht, und auch die anderen Comprimarii – bei Solti nicht gerade idiomatisch besetzt – sind in der älteren Aufnahme überlegen. So kommt Levines Produktion genau vier Monate zu spät, um bessere Kritiken zu erhalten. U. Sch.

Nikolaj Rimskij-Korsakow (1844–1908)

Schneeflöckchen (Gesamtaufnahme in russischer Sprache)

Irina Archipowa (Frühlingsfee), Alexander Wedernikow (König Frost), Valentina Sokolik (Schneeflöckchen), Alexander Archipow (Waldgeist), Iwan Budrin (Faschingspopanz), Jurij Jelnikow (Häusler), Nina Dergina (Häuslerin), Anton Grigorjew (Zar Berendei), Wladimir Matorin (Bermjata) u. a.; Großer Chor und Großes Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR, Dirigent Wladimir Fedosejew (Toningenieur Jurij Kokshajan)

Ariola Eurodisc 25 167 XHR (4 LP)	60 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

In seinem Einführungstext zu Rimskij-Korsakows zwischen 1881 und 1882 geschriebener Oper „Schneeflöckchen" – es war die vierte von insgesamt fünfzehn Opern – zitiert Knut Franke eine Selbstäußerung des Komponisten: Rimskij bezeichnete in der „Chronik meines musikalischen Lebens" das Märchenstück nicht nur als seine beste Oper, sondern nach Idee und Ausführung als die beste zeitgenössische Oper überhaupt. Franke rückt das nur geringfügig zurecht – er sieht in dem Werk einen „esoterischen Meilenstein" – und stellt die Frage: „Denn wer wußte von denen, die da Musik machten, schon um die tiefen inneren geistigen Belange, mit denen hier ein ehemaliger Kaiserlicher Marineoffizier der sublimierten Welt des russischen Märchens nachspürte und ihm die Vision seiner Phantasie aufzwang – mit der glühenden Teilnahme eines im tiefsten Inneren antiurbanen, ländlichen Herzens?" Wenn ich das richtig verstehe, so ist das ein ziemlich schauerlicher Euphemismus für kompositorischen Eskapismus. Der englische Musiksoziologe Wilfrid Mellers hat den produktivsten russischen Opernschöpfer, der „jedoch eigentlich überhaupt kein Opern*komponist*" war, weil er nämlich „kein Interesse für menschliche Wesen aufbrachte", als den Initiator einer „wirklich mechanisierten Musik einer mechanisierten Gesellschaft" bezeichnet, ihm eine „technische Meisterschaft" vorgeworfen, die nur noch von seiner „geistigen Nichtigkeit" überboten worden sei. Die zugleich von tiefer Uneinsichtigkeit und genialischer Könnerschaft zeugenden Korrekturen etwa an Mussorgskijs „Boris Godunow" verraten, daß der einstige Marineoffizier ein Traditionalist war, ein Meister der Ausstattung, ein Virtuose der vermittelten Mittel, zugleich ein „trockener Pedant" (Tschaikowsky), der diese seine Mittel stets mit lustvollem Raffinement vorführt. Auch in der Oper „Schneeflöckchen" sind disparate Elemente zusammengebracht und zu einem gefällig synthetischen und langatmigen Kunstprodukt zusammengefügt: Das Stück verwendet zahlreiche Volkslieder, Chortänze, Lyrismen und koloristische Orchestereffekte und wirkt wie ein bezaubernder Ausstattungsfilm. Die neue russische Aufnahme gibt die zwiespältigen Qualitäten des Werks kongenial wieder. Der Farbenreichtum der Partitur, das Ineins von Lyrismus, exzessiver Koloristik und melodischer Gefälligkeit wird von der überraschend guten, transparenten und weiträumigen Aufnahmetechnik vorzüglich eingefangen. Das Orchesterspiel hat Verve und Eleganz, die Chöre singen (und klingen) berückend, und auch die Besetzung hat gutes Niveau. Zwar wird der sehr direkte und frische Klang von Valentina Sokoliks Sopran durch ein die Toleranzgrenze überschrei-

tendes Vibrato beeinträchtigt, doch singt sie ihre leicht pathetisch eingefärbte Rolle mit überzeugend gefühlvollem Ausdruck. Sie hält sich sogar achtbar neben der hochexpressiven Irina Archipova, die neben der Frühlingsfee auch den Hirten Lel singt. Die übrigen Rollen sind ansprechend besetzt: mit Sängern, die zwar nicht sehr tonschön und geschmeidig, aber engagiert und ausdrucksvoll singen. Das Beiheft enthält neben dem (reichlich undistanzierten) Aufsatz von Knut Franke den deutschen (leider keinen synoptisch gedruckten) Text der Oper. Die diskographischen Angaben sind genau. Die Fertigung ist, bis auf leichtes Knistern, gut.

J. K.



Giacomo Puccini (1858–1924)

Turandot (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache)

Montserrat Caballé (Turandot), Michel Sénéchal (Altoum), Paul Plishka (Timur), José Carreras (Kalaf), Mirella Freni (Liu), Vicente Sardinero (Ping), Remy Corazza (Pang), Ricardo Cassinelli (Pong), Eduard Tumageanian (Mandarin), Alberto Cupido (Prinz von Persien), Petranka Malakova (erste Stimme), Eva Saurova (zweite Stimme);

Maîtrise de la Cathédrale; Choeurs de l'Opéra du Rhin, Chorleitung Gunter Wagner; Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Dirigent Alain Lombard (Produzent David Mottley; Tonmeister Michael Gray)

EMI Electrola 1 C 165-03 282/84 Q

Interpretation	6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Noch vor wenigen Jahren nahm sich die Puccini-Diskographie in Ulrich Schreibers Buch recht mickrig aus. Unter qualitativen Gesichtspunkten reduzierte sie sich auf die (wenigen) Aufnahmen unter Arturo Toscanini („La Bohème"), Sir Thomas Beecham („La Bohème"), Herbert von Karajan („La Bohème" und „Tosca", weniger „Madame Butterfly"), Victor de Sabata („Tosca") und Sir John Barbirolli („Madame Butterfly"). In den letzten Jahren haben vor allem Zubin Mehta („Turandot" und „La fanciulla del West") und Lorin Maazel („Il trittico", „Madame Butterfly") die bislang nicht befriedigend aufgenommenen Opern durch „dirigentische Feinarbeit" (Schreiber) erlöst. Die neue Aufnahme ist ein Rückfall in die alte Routine der Kapellmeistereinspielungen. Mag sein, daß ich unter dem Eindruck der neuen „Turandot"-Aufnahme unter Alain Lombard zur schieren Glorifizierung von Mehtas Einspielung dieser Oper veranlaßt bin. Das liegt vor allem an der Aufnahmetechnik, deren Qualität mit „dumpf" oder „verschwommen" noch euphemistisch umschrieben ist, obwohl – um das nächste Negativum draufzusetzen – dies der mäßigen Chor- und Orchesterleistung durchaus entgegenkommt. Sowohl in quadrophoner als auch in stereophoner Wiedergabe fehlt es dem Klangbild an Präsenz, Durchsichtigkeit und Tiefenstaffelung, und auch die dynamischen Ebenen dieser minuziös auskomponierten Partitur werden auf ein amorphes Mittelmaß eingepegelt. Dies ist um so bedauerlicher, als Lombard einige durchaus sinnvolle Ideen einbringt. Das Ministerterzett (Beginn Akt II), angeführt von dem prägnant singenden Bariton Vicente Sardinero, fängt die grotesk-phantastischen Elemente in Turandots enigmatischer Welt eindringlich ein. Lombard macht deutlich, daß diese drei Minister keineswegs nur Commedia-dell'arte-Clowns sind, sondern bedrohlich-sinistre Figuren mit einem Hang zum makabren Scherz. Sie werden als willfährige Kreaturen der Prinzessin deutlich, und zwar gerade dann, wenn sie sich davon distanzieren, daß sie „I ministri del boia" (die Minister des Henkers) sind. Leider wird die sängerische Prägnanz des Trios erneut durch die indifferente Aufnahmetechnik ertränkt, und im anschließenden Dialog zwischen Altoum (Michel Sénéchal: akzeptabel, aber keineswegs an Peter Pears heranreichend) und dem unbekannten Prinzen klingen die Stimmen, als kämen sie hinter einem Vorhang her.

Mit der Besetzung der drei Hauptpartien kann ich mich nur schwer anfreunden. Montserrat Caballé, bei Zubin Mehta eine eindringliche und vom Dirigenten vorzüglich geführte Liu, singt die Titelpartie – eine zwar anstrengende, aber sehr kurze Rolle mit einer vor allem in der ersten Arie ungemein schwierigen Tessitura. (Bei der Première freilich erwies sich die Partie der Liu als übermächtige Herausforderung für Maria Zamboni, so daß eine korrigierende Hand [Toscanini?] einige schwierige Phrasen um eine Terz tiefer legte.) Die Schwierigkeit von „In questa reggia" liegt weniger in den extremen Spitzentönen (A, B und C) als vielmehr in den großen Intervallen und der geforderten deklamatorischen Gewalt. Die Caballé an Eva Turner, Eileen Farrell, Maria Callas (im Puccini-Recital unter Tullio Serafin) oder auch an Inge Borkh und Birgit Nilsson zu messen, ist nicht möglich. Die Spanierin unternimmt erst gar nicht den Versuch, die Antrittsarie und die Rätselszene mit durchdringenden, gleißenden Tönen zu singen. Klang und Färbung suggerieren eher eine traumatisch verschlossene, todtraurige Prinzessin. In „The Gramophone" (12/78) macht der englische Kritiker Edward Greenfield darauf aufmerksam, daß die Caballé nach dem hohen B in der zentralen Phrase „Quel grido e quella morte" die Stimme (auf „morte") in ein unerwartetes Pianissimo zurücknehme. Das hat, bezogen auf den von ihr „verschuldeten" Tod des Prinzen Lou-Ling, durchaus Sinn, doch bezweifle ich, daß es der Sängerin um diesen Sinn ging – das plötzliche sängerische Diminuendo kommt mir eher vor wie eine Tugend aus Not. Diese Not wird deutlich in dem Moment, da sie (Ende Akt II) sich gegen den Chor durchsetzen muß. Gerade jene Phrasen, die zuvor das Ohr geradezu streichelten, lassen den plötzlich verschärften Klang unangenehm werden, ja verzweifelt wirken. Mirella Freni singt neben der Caballé eine eher dramatische Liu ohne falsche Emphase, doch erschien mir die Caballé in der Mehta-Aufnahme musikalisch überzeugender eingesetzt. Ihr fast instrumental-kühles Singen in der Todesszene – wo Puccini seltsamerweise die schönste Musik der Partitur geschrieben hat, was Jan Meyerowitz als Indiz für einen präfaschistischen Sadismus wertete – hob eben das Luxurierende der Musik auf. Als Kalaf wird José Carreras an seine Grenzen gebracht. Seine sängerische Impulsivität, die betörende Klangqualität und der wie immer bedingungslose Einsatz sind nicht nur imponierend, sondern wirken zugleich unklug. Ulrich Schreiber hat in seiner Rezension von Zubin Mehtas Aufnahme die Stimme von Luciano Pavarotti als „zu klein" bewertet (die Gesamtleistung gleichwohl gelobt). Diese Einschätzung kann ich nicht ganz teilen. Klein wirkt diese Stimme lediglich durch die gespannte, auf den Stimmkern zusammengezogene Tonproduktion und die geradezu nadelspitze Definition der Stimme. Doch besitzt sie eine so klare Attacke und eine so gute Schallkraft, daß man in der Tat schon an Martinelli (der allerdings oft sehr steif gesungen hat) oder Björling denken muß, um Vergleichsmaßstäbe zu haben. Carreras aber hat grundsätzlich nicht – und vor allem nicht in der höchsten Lage – den fest im Fokus sitzenden Stimmglanz und dürfte, namentlich im Theater, mit der Partie überfordert sein. Paul Plishka singt den Timur sauber, aber auch beiläufig-unauffällig.

Als konstruktiver Beitrag zur Puccini-Diskographie kann die Aufnahme kaum gewertet werden, weil ihre technische Seite ausgesprochen schwach ist; sie reduziert sich also auf ein Angebot für diejenigen, die die Caballé in der Titelpartie und zwei gute Partner nicht missen mögen. Fertigung und Ausstattung (zweisprachiges Libretto, sorgfältige diskographische Angaben, sachlicher Einführungstext) lassen keine Wünsche offen.

J. K.



Charlie Antolini – Jazz Power / Live

Loose And Easy; Love For Sale; Dracula; Straight Life; Samba De Gozo; The Way You Look Tonight; Ju Ju; Back To The Chicken Shack

Charlie Antolini (dr); Ack van Royen, Lee Harper (flh, tp); Sal Nistico (ts); Bob Burgess, Hermann Breuer, Bertil Strandberg (tb); Rob Franken (fender-p); Garry Todd (b); aufgenommen im September 1977
(Toningenieure Gibbs Platen, Christoph Wetz)

Pläne Jazz G 0040

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

New York Jazz Quartet – Blues For Sarka

All Blues; Rodney Round Robin; I'll Tell You Tonite; Blues For Sarka; Smelly Jelly Belly

Frank Wess (fl, ts); Roland Hanna (p); George Mraz (b); Grady Tate (dr); aufgenommen im Mai 1978
(Produzenten Horst Weber, Matthias Winckelmann; Toningenieur Carlos Albrecht)

Enja 3025 — 22 DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Ron Carter – A Song For You

A Song For You; El Ojo De Dios; A Quiet Place; Good Time; Someday My Prince Will Come; N. O. Blues

Ron Carter (b, picc-b); Kenny Barron, Leon Pendarvis (p); Jay Berliner (g); Jack DeJohnette (dr); Ralph MacDonald (perc); Kermit Moore, Charles McCrakken, John Abramowitz, Richard Locker (cello); aufgenommen im Juni 1978
(Produzent Ron Carter; Toningenieur Rudy von Gelder)

Milestone / Bellaphon BLPS 19274

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Big Joe Turner, Axel Zwingenberger – Let's Boogie Woogie All Night Long

John's And Louis' Blues; Jelly Jelly Blues; The L. A. Boogie Chase; On Your Daddy's Knee; The Chicken And The Hawk Boogie; Low Down Dog; Roll 'em Boy; New Goin' Away Blues; In The Evening; Corrine Corrina Boogie; Arbor Place Blues; Rock The Joint Boogie

Big Joe Turner (voc); Axel Zwingenberger (p); Torsten Zwingenberger (dr); aufgenommen im Mai 1978
(Produzenten Frank Dostal, Axel Zwingenberger; Toningenieur Johnny Otis)

Telefunken 6.23624 AS — 22 DM

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Pete Johnson / Albert Ammons / Meade Lux Lewis – The Boogie Woogie Boys

Pinetop Blues; Jesse James; Has Anyone Seen Corrine; Woo Woo; Hersal Blues; Shout For Joy; Boogie Woogie Blues; G Flat Blues; Pete's Blues; Mama's Blues; Boogie Woogie Jump; Jo Jo; Whistling Blues; Bear Cat Crawl; Try Again; Yancey Special; St. Louis Blues; Boogie Woogie Prayer; Foot Pedal Boogie; Boogie Woogie; Jumpin' The Boogie; Cuttin' The Boogie; St. Louis Blues; Saturday

Kunst
KOMMT VON
Künstlern



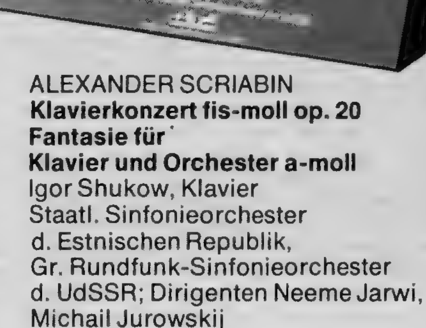












»LIED-EDITION«

FRANZ SCHUBERT
„Die Winterreise" und Lieder aus dem „Schwanengesang"
Theo Adam, Baß
Rudolf Dunckel, Klavier
Kassette mit 2 LP u. Textheft
300023-435
EURODISC

EDVARD GRIEG
Ausgewählte Lieder
Kari Lövaas, Sopran
Justus Frantz, Klavier
Farbalbum mit 1 LP
200155-366
EURODISC

LEOS JANACEK
Tagebuch eines Verschollenen
Zyklus für Tenor, Alt, Frauenstimmen und Klavier
(in deutscher Sprache)
Peter Schreier, Tenor
Gertrud Lahusen-Oertel, Alt
Marian Lapšanský, Klavier
200045-366
EURODISC

Im Vertrieb der
ARIOLA-EURODISC GmbH.
MC = MusiCassette
SQ = quadrophon. Aufnahme, STEREO/MONO abspielbar.

Beginn der Gesamteinspielung des Clavierwerks von Händel mit Edgar Krapp

---

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Das Clavierwerk I
Suites de Pièces pour le Clavecin – Zweite Sammlung von 1733
Edgar Krapp, Cembalo
Farbalbum mit 2 LP u. Beilage
300003-420
EURODISC

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Klavierkonzerte Nr. 1 und 2
Kristin Merscher, Klavier
Morzarteum-Orchester Salzburg
Dirigent Leopold Hager
SQ 200152-366
EURODISC

Ausgewählte Duos
6 Titel aus: 12 Duette (L. Mozart)
Aus op. 99: Minuetto I u. II (J. Haydn)
Aus Duos op. 131 b (Reger) u. a.
Gidon Kremer, Tatjana Grindenko, Violine
200083-405 · MC 400083-410
EURODISC-MELODIA

Aktuell zu seiner laufenden Deutschland-Tournee

MILI BALAKIREW
Orchesterwerke
Staatl. Akad. Sinfonieorchester d. UdSSR
Dir. Jewgenij Swetlanow
Kassette mit 3 LP u. Textheft
300045-440
MELODIA-EURODISC

ALEXANDER SCRIABIN
Klavierkonzert fis-moll op. 20
Fantasie für Klavier und Orchester a-moll
Igor Shukow, Klavier
Staatl. Sinfonieorchester d. Estnischen Republik,
Gr. Rundfunk-Sinfonieorchester d. UdSSR; Dirigenten Neeme Jarwi, Michail Jurowskij
200080-366
MELODIA-EURODISC

ALEXANDER GLASUNOW
Klavierkonzerte Nr. 1 und 2
Alexej Nassedkin, Dmitri Alexejew, Klavier; Rundfunk-Sinfonieorchester d. UdSSR; Dirigenten Algis Dschuraitis, Jurij Nikolajewskij
200081-366
MELODIA-EURODISC

Jurij Baschmet – Recital
Sonate für Viola und Klavier a-moll (Schubert) · Suite für Viola sola Nr. 1 (Reger) ·
Sonate für Viola sola (Drushinin)
Jurij Baschmet, Viola
Michail Muntjan, Klavier
200085-366
MELODIA-EURODISC

Jörg Demus Live
Sonaten Nr. 8, 17, 26, 32 (Beethoven)
Jörg Demus, Klavier
Farbalbum mit 2 LP
300054-406
EURODISC

Night Struggle; Boogie Woogie Prayer: Boogie Woogie; Goin' Away; Roll 'em; Turner's Blues; Six Wheel Chaser

Pete Johnson, Meade Lux Lewis, Albert Ammons (p); Joe Turner (voc); Smokey Stover (dr); aufgenommen 1939 bis 1953

Storyville 6.28469 (2 LP)

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	H
Oberfläche	8

Walter Hawkins And The Love Center Choir – Love Alive

Follow Me; Dear Jesus; I Love The Lord; Changed; I Won't Be Satisfied; God Is; I'm Not The Same; Goin' Up Yonder

Walter Hawkins (voc, ld); Lynette Hawkins, Tramaine Hawkins (voc); Edwin Hawkins (p); Love Center Choir u. a.
(Produzent Walter Hawkins; Toningenieur Phil Edwards)

Intercord 145.008 17,90 DM

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Eine Empfehlung für Liebhaber des unkomplizierten, straight durchgespielten, unbeirrbar swingenden Jazz: Musik, die man notfalls auch zur Unterhaltung, genauer gesagt zur Aufmunterung der Lebensgeister, auflegen kann und die einen nicht mit Problemen belastet. So ist es beispielsweise eine reine Freude, Charlie Antolinis Gruppe „Jazz Power" zu hören und die Unverwüstlichkeit dieses hervorragenden Schlagzeugers erneut bestätigt zu bekommen. Antolini ist ein Meister des Mainstream-Beat, des Shuffle-Rhythmus, des angedeuteten Boogie. Seine Gruppe, in wechselnden Besetzungen, meist mit viel „Amerikanern in Europa", ist diesmal mit Musikern wie Ack van Royen (tp), Sal Nistico (ts) und Bob Burgess (tb) besonders zufriedenstellend besetzt. Daß heute in Deutschland Combos dieser Qualität in Jazzlokalen beiläufig auftreten, ohne als Sensation zu gelten, spricht für das gestiegene Niveau der deutschen Live-Szene. Nach der Platte mit Paquito D'Rivera – „Jazz-Union Kuba / Finnland / Dänemark" – ist dies der zweite Volltreffer der Pläne-Produktion, zumal auch der Klang gut herauskommt: Der Baß von Garry Todd steht im Mittelpunkt und bindet so das Schlagzeug und das Fender-Piano zu einer echten Rhythmusgruppe zusammen. Für die Präsenz dieses Klanges gebe ich, unter Berücksichtigung der Aufnahmebedingungen im Stuttgarter „Sudhaus", das ja kein Studio, sondern ein Clublokal ist, bewußt die Note 10.

Auf stilistisch derselben Ebene liegt das New York Jazz Quartet des ehemaligen Count-Basie-Tenoristen Frank Wess. Die zweite Platte der Gruppe enthält zwar nicht bis zur letzten Note prickelnden Jazz, wie dies bei Antolini der Fall ist, aber eine großartig gelungene, definitive Version des Miles-Davis-Klassikers „All Blues". Solche Stücke gibt es ja viel zu wenig im Jazz: Felsen im Geröll belangloser Fast-Melodien. Wenn Frank Wess Flöte spielt, fällt ein gewisser stilistischer Rückstand auf, der beim Tenorsaxophon nicht da ist und nicht stört: Der etwas schmale, reine Flötenton verkörpert den Stand der Flötentechnik vor der Sounderweiterung, wie sie etwa durch Jeremy Steig vorgenommen wurde. Bei der Aufnahme vor Ort im Münchner Club „Domicile" leistete das Tonstudio Bauer aus Ludwigsburg ähnlich gute Arbeit wie das Tonstudio Zuckerfabrik aus Stuttgart im Falle der Gruppe „Jazz Power".

Ron Carter, der, früher bei CTI, jetzt bei Milestone äußerst fruchtbar Platten produziert, hat eine zweite Platte mit Celli herausgebracht. Sie gehört vielleicht im streng puristischen Sinn nicht in diese Zusammenstellung, aber noch weniger gehört sie, wie das von der Plattenfirma empfohlen wird, ins „Crossover-Regal", denn Carter hat nichts zu tun mit Elektronik, Lautstärke und Rockstilistik. Da seine vier Cellisten lediglich für einen harmonischen Hintergrundsklangteppich sorgen, kann man die Platte durchaus als straight swingende Vorstellung des Bassisten hören, der im Playback zwei Instrumente gleichzeitig spielt: seinen akustischen Baß im Hintergrund als Rhythmus- und den Piccolobaß, ein wahrscheinlich elektrisch verstärktes Cello, als Soloinstrument im Vordergrund. Aus den sechs Titeln heben sich hervor der „Song For You" von Leon Russell wegen seiner singbaren Melodie, „El Ojo De Dios" wegen des Bolero-/Tango-Rhythmus- und „Good Time", ein Blues mit besonderem Drive.

Im traditionellen Bereich des Jazz ist der Boogie Woogie eine besonders motorische Spielart des formal streng gebundenen Rhythmus, und auch die Gospelmusik gehört zu den besonders starken rhythmischen Impulsquellen, weshalb ich aus diesem Bereich drei Platten in diese Sammelbesprechung miteinbeziehe. „Let's Boogie Woogie All Night Long" heißt eine neue Telefunken-Platte mit Big Joe Turner und Axel Zwingenberger. Axel Zwingenberger ist eine äußerst beachtliche Entdeckung der Hamburger Trad-Szene, ein blutjunger (Axel ist dreiundzwanzig, Bruder Torsten am Schlagzeug neunzehn Jahre alt) Pianist, der den klassischen Klavierboogie bereits fest im Griff hat: Die rollenden ostinaten Baßfiguren der linken wie die mit Tremoli und Triller verzierten Riffs der rechten Hand läßt er mit gleicher Rasanz losschießen. Partner im Boogieduo ist der Bluesshouter Big Joe Turner, der seine Bluestexte dazusingt, teils spontan improvisiert, teils aus vorgefertigten, klischierten Beständen. Veteran Turner ist mit siebenundsechzig Jahren wohl nicht mehr der stimmgewaltigste aller Bluessänger, wenngleich der voluminöse Mann wohl nie wesentlich anders artikuliert hat – etwas gequetscht und mit der obligatorisch schlechten Aussprache aller Bluessänger. Bei der Aufnahme hat man Instrumente und Sänger nicht hinter getrennte Mikrophongruppen gesetzt, sondern schlicht Turner am Klavier gelassen und mit einem Mikrophon für beide Partner aufgenommen, wodurch ein enges und dichtes Klangspektrum entstand. Fürs Geld gibt's viel Musik: 49 Minuten, wodurch dem Titel „Let's Boogie Woogie All Night Long" voll entsprochen wird.

Gleichzeitig bringt Teldec ein Doppelalbum mit den Vorbildern Axel Zwingenbergers heraus, nämlich den klassischen Boogiepianisten Albert Ammons, Pete Johnson und Meade Lux Lewis. Das Doppelalbum heißt „The Boogie Woogie Boys". Es handelt sich um Live-Mitschnitte aus verschiedenen Hotels und Clubs. So trat das Boogietrio 1939 in den Pausen der Harry-James-Band im Hotel Sherman in Chicago auf. Diese Aufnahmen ergänzen die bereits vorliegenden Studioplatten der drei Musiker glücklich. Am meisten Drive entsteht während der Solo- und Duo-Auftritte, während bei den Trios die insgesamt sechs Hände sich gegenseitig doch etwas im Weg sind. Der Klang ist den alten Funksendungen entsprechend recht dürftig und nur als ausgesprochen historisch zu bezeichnen. Ein Album also speziell für diejenigen, die zu den Quellen zurück wollen.

Wo der Boogie gelobt wird, ist der Gospelsong nicht weit. Aber man hat lange nichts mehr von ihm gehört. Nach den erfolgreichen Spiritual- und Gospelfestivals der sechziger Jahre, dem Hit „Oh Happy Day" der Edwin Hawkins Singers von 1970 und dem Tod Mahalia Jacksons im Jahre 1972 ist diese Quelle des Jazz sehr in den Hintergrund getreten. Um so erfrischender und willkommener ist da eine Platte wie „Love Alive" von Walter Hawkins And The Love Center Choir. Walter ist der Bruder von Edwin Hawkins, der hier am Klavier sitzt. Auch sonst dürfte sich der zwanzigköpfige Chor überlappen mit den damaligen Bestsellerfabrikanten. Das Ergebnis ist jedenfalls eine lebenspralle, temperamentvolle Gospelplatte, in der die Emotionen nicht überborden, sondern das kochende Gefühl durch gut aufgebaute Arrangements immer innerhalb des musikalischen Rahmens bleibt. Li.



Yehudi Menuhin & Stéphane Grappelli – Tea For Two

Crazy Rhythm; The Man I Love; Tea For Two; Highgate Village; Air On A Shoe String; A Foggy Day; Viva Vivaldi; My Funny Valentine; Limehouse Blues; Adelaide Eve; Thou Swell; Yesterdays; Between The Devil And The Deep Blue Sea

Yehudi Menuhin (v); Stéphane Grappelli (v, p); John Etheridge, Jan Blok (g); Pierre Michelot (b); Ronnie Verrell (dr); Laurie Holloway (keyboards); aufgenommen ca. 1978
(Produzent John Mordler; Toningenieur Tony Clark)

EMI Electrola 1C 063-02 997 Q 23 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Erfolge reizen zur Fortsetzung. Dies ist nun das dritte Zusammentreffen der zwei Geigengiganten aus Klassik und Jazz, Menuhin und Grappelli, auf Schallplatte. „Famous Standards" steht im Untertitel auf dem Cover, und genau das ist es, was die zwei da swingend und mit betörendem Wohlklang interpretieren, Balladen und flotte Schlager aus der Zeit, als diese beiden lebenden Legenden jung waren. Wenn man dies hört, kann man schwer begreifen, daß die Violine einst als für den Jazz ungeeignet galt. Th. R.

Elvin Jones Jazz Machine – Remembrance

Giraffe; Section 8; Little Lady; Familiar Ground; Kalima; Beatrice; Remembrance

Elvin Jones (dr); Pat LaBarbera, Michael Stuart (ts, ss); Roland Prince (g); Andy McCloud III (b); aufgenommen Februar 1978 in Stuttgart
(Produzent Joachim Ernst Berendt; Toningenieur Gibbs Platen)

MPS 15523 22 DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7–8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Francy Boland – The Orchestra: 3. White Heat

Daffodils; Everything I Have Is Yours; As Long As There Is Music; Nargileh; East Of The Sun; A Gal In Calico

Francy Boland (p, mel, arr, ld) mit u. a. Benny Bailey, Kenny Wheeler (tp, fl-h); Frank Rosolino, Bob Burgess (tb); Tony Coe, Sal Nistico, Sahib Shibab (sax); Ron Mathewson (b); Kenny Clare (dr); aufgenommen 1976 in Köln
(Produzent Gigi Campi; Toningenieur Wolfgang Hirschmann)

MPS 15.465 22 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8–9
Oberfläche	9

Rahsaan Roland Kirk – Boogie-Woogie String Along For Real

Boogie-Woogie String Along For Real; I Love You Porgy; Make Me A Pallet On The Floor; Hey Babebips; In A Mellow Tone; Summertime; Dorthaan's Walk; Watergate Blues

Roland Kirk (ts, cl, fl, el-kalimba, harm) mit verschiedenen Rhythmusgruppen (und auf „Boogie" Streichern und Bläsern)
(Produzent Joel Dorn; Toningenieur Vince McGarry)

Warner Brothers Records WB 56 478

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7–8
Oberfläche	7–8

Für seine Gruppen hat der Schlagzeuger Elvin Jones in den vergangenen Jahren immer junge Saxophonisten der Coltrane-Nachfolge gesucht und sie gelegentlich gleich paarweise vorgestellt, so auch in seiner „Jazz Machine", wie sie sich auf der vorliegenden Platte zeigt: Pat LaBarbera und Michael Stuart blasen beide Trane-beeinflußt Tenor und Sopran, und es wäre vielleicht eine reizvolle Quizaufgabe für „Coltranologen", herauszufinden, an welcher Epoche oder an welchen Aufnahmen des großen Vorbildes sich die jungen Musiker beson-

ders deutlich orientierten. Da sie jedoch – und zwar nach meinem Empfinden besonders der weißhäutige LaBarbera – ihre Coltrane-Anleihen mit fühlbarer Überzeugung und also auch Überzeugungskraft vertreten, bleibt ihre Musik – bei aller Nähe zum Epigonentum – interessant. Und dann ist da ja auch noch Elvin persönlich, der ohnehin das Beste ist, was einer Gruppe – und darin wiederum der Rhythmusgruppe – widerfahren kann. Im übrigen kann man gespannt sein auf die Platte, die er zusammen mit Albert Mangelsdorff, Eddie Gomez und Wolfgang Dauner an gleicher Stelle für die gleiche Firma ein paar Monate später aufgenommen hat. Bei der „Jazz Machine" wirken zuverlässig, doch nicht aufdringlich Andy McCloud III, Baß, und Roland Prince, Gitarre, zwei weitere fähige Musiker, mit. Gerade Prince gefällt mir: einer der wenigen neueren Gitarristen, die nicht so spielen, als ob sie allein da wären.

Allmählich – und Gott sei Dank – rückt MPS also mit all den Aufnahmen heraus, die Francy Boland mit seinem „Orchestra" im Januar 1976 machte: „3. White Heat" liegt seit kurzem vor. Dieses „Orchestra" hat ein großes, aber auch schweres Erbe anzutreten: das der alten Clarke-Boland-Band. Nein, obwohl es um einen Satz Waldhörner größer ist, kann es sich nicht ganz mit der alten Formation messen. Ein Solist wie Johnny Griffin kann nicht von Sal Nistico ersetzt werden. Und erinnert man sich an das große Lob, das dem verstorbenen Saxophonsatzführer Derek Humble immer gespendet wurde, dann ist fraglich, ob er plötzlich von Tony Coe voll vertreten werden kann: eine „Vertretung", die um so schwerer fallen dürfte, als Humble auch ein kompetenter Solist der Parker-Schule war. Doch immerhin, das Orchester bietet – wenn auch nicht ganz den damaligen Elan und Witz oder die alte Spielfreude – doch Bigbandmusik auf hohem Niveau. Denn Francy Boland, der für meine Begriffe die interessantesten und jazzigsten Saxophonsätze im modernen Jazz geschrieben hat und noch schreibt, ist sicher einer der wenigen europäischen Arrangeure von Format. Und außerdem sitzt ja auch noch Benny Bailey in der „trumpet section" dieser Bigband.

„Boogie-Woogie String Along For Real" ist leider keine Platte, die dem Andenken des großen blinden Multiinstrumentalisten Denkwürdiges hinzufügen würde. Bei dem Titelstück müssen Geigen eckig-synkopiert begleiten, während Kirk ein für seine Verhältnisse schwaches, doch langes Solo abwickelt. Ansonsten führt Kirk in kleineren Besetzungen eigenwillige Interpretationen zum Teil uralter Stücke vor, die allerdings nicht zu häufigem Anhören reizen. Wer Kirk in gutem Gedächtnis behalten will, nehme sich besser die ältere LP „Rip, Rig & Panic" (mit Elvin Jones!) vor. G. B.

Bennie Wallace – The Fourteen Bar Blues

Chelsea Bridge; Trinkle Tinkle; Vicissitudes; Broadside; The Fourteen Bar Blues; Green & Yellow; Yard 'n Newk; Flamingo

Bennie Wallace (ts); Eddie Gomez (b); Eddie Moore (dr); aufgenommen im Januar 1978
(Produzent Bennie Wallace; Toningenieur David Baker)

Enja 3029	22 DM
Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

David Eyges – The Captain

The Captain; Inner Voices; Out Of The Forest; High Flying Bird; Inside A Dream; The Messenger; Curve; Synchronism

David Eyges (cello); Mark Whitecage (as); Ronnie Boykin (b); Jeff Williams (dr); aufgenommen im September 1977
(Produzent Hank O'Neal; Toningenieur Bruce Gerstein)

Chiaroscuro 191	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Zwei Neuentdeckungen im modernen Jazz sind anzuzeigen, die Beachtung verdienen. Bennie Wallace ist ein neuer Tenorsaxophonist, der plötzlich da ist wie vor ihm George Adams und neben ihm David Murray: eine vitale neue Stimme, die alles Lebendige der gegenwärtigen (Tenor-)Szene subsummiert und zur Sprache bringt. Wallace hat den Biß und anarchischen Elan eines Albert Ayler, den Ton eines Ben Webster, das Calypso-Feeling eines Sonny Rollins und die Ungeschliffenheit eines Dewey Redman. Dazu kommt – und das ist mehr als alles bezeichnend für unsere derzeitige kulturelle Szene – ein Sinn für die Tradition, der auch vor einem veralteten Song wie „Flamingo" nicht zurückschreckt. So steht also die Konvention unmittelbar neben modernen Stücken („Fourteen Bar Blues"), die die Düsterkeit eines Charles Mingus mit der freien Linearität eines Ornette Coleman vereinigen, und neben dem schwarzen Blues. Wallace ist der einzige Bläser dieser Platte; damit hat er es schwer, aber er besteht diese Probe mit Hilfe von Eddie Moore (dr) und Eddie Gomez, der als Bassist das gestrichene Instrument bei Bedarf zum vielseitig tönenden Melodiepartner machen kann. Als „sperrig und eckig" ist Günter Buhles dieser neue Musiker auf seiner Franco-Ambrosetti-Platte aufgefallen (siehe Besprechung in diesem Heft) – ich glaube, wir werden von diesem „sperrigen und eckigen" Musiker noch viel hören.

Der junge weiße Amerikaner David Eyges ist aus anderen Gründen bemerkenswert: als Cellist, als Komponist und als Vertreter einer kultivierteren Jazzauffassung. Das Cello war ja im Jazz bisher kaum existent – Oscar Pettiford und Ron Carter sind Bassisten, die lediglich Ausflüge auf dem kleinen Ableger machten, und Eberhard Weber spielt eine speziell entwickelte Elektroausführung. Tatsächlich ist der schwermütige, zarte, sensible Klang des Instruments so wenig jazzspezifisch, daß sich ein Musiker wie Fred Katz mit Grund bald wieder seiner Anthropologieprofessur zugewandt hat. Eyges bringt eine Ausbildung und sechsjährige Praxis als klassischer Cellist mit und spielt die Schönheit des Klangs entsprechend voll aus, obwohl er gleichzeitig streckenweise avantgardistische Musik macht. Sein Klang verschmilzt mit dem des Altsaxophonisten Mark Whitecage zu einer Einheit, die „abstrakt" eigensinnig bizarre Linien über einem konventionell durchgeschlagenen Rhythmus durchzieht. Insgesamt erscheint die Musik Eyges' im Vergleich zu Bennie Wallace entschieden „weiß" und erinnert insofern etwas an den Westcoast-Jazz der fünfziger Jahre wie auch an gewisse Third-Stream-Versuche um Gunther Schuller. Das Problem, ein Cello zum Swingen zu bringen, hat auch Eyges noch nicht restlos lösen können; immerhin spielt er so vital, daß man merkt, die Oktoberrevolution und die Loft-Szene sind nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Beide Platten strafen jene Theorie Lügen, die von einer Stagnation des Jazz oder von einer einseitigen Fixierung auf den Rock wissen will. (Daß die Pressung der Chiaroscuro-Platte einwandfrei ist, muß man bei diesem amerikanischen Label extra erwähnen, denn es ist nicht selbstverständlich.) Li.

Perry Robinson – The Traveler

The Call; Henry's Dance; You Are Too Good; Mordechai's Blues; Atomic Twist; Ham And Eggs Tango; Feud; Traveler; How Can I Keep From Singing

Perry Robinson (cl); Hilly Dolganes (p); Frank Luther (b); Phil Wilson (dr)
(Produzent Hank O'Neal; Toningenieur Bruce Gerstein)

Chiaroscuro 190	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	5

Eine kuriose Platte: der Avantgardist Perry Robinson auf dem Mainstream-Label „Chiaroscuro". Aber man weiß: Robinson tummelt sich in den verschiedensten Gebieten. Obwohl sein Herz für die freie Musik schlägt, spielte er schon emsig im Dave-Brubeck-Familienclan. Er begreift sich also als Reisender zwischen den Zeiten und Stilen, so daß er seine Platte auch zu Recht „The Traveler" nennt. Das verwirklicht er dann in Titeln wie „Mordechai's Blues"; den er bewußt als eine „Kombination aus alten und neuen Stilen" benennt. Aber auch wenn er ganz gefällige und eingängige Melodien und Formen wählt, wenn er beispielsweise Tango, Bossa Nova oder ein Thema aus dem Banjokonzert seines Vaters spielt, kann er den Neuerer nicht verleugnen. Irgendwann läßt er den Schrei los, und immer hört man dabei die ganz spezifische Spieltechnik der Neutöner: das Ignorieren des perfekten Handwerks. Robinson ist jedoch kein Anarchist, sondern eher eine Art toleranter, gutmütiger Hippie, der nach allen Seiten offen ist. Eine rundum anregende Platte außerhalb ausgetretener Pfade, in der nur stellenweise ein heftiges Knistern und Knacken stört. Li.

The Uncollected

Jimmy Dorsey, 1939–40
Decca 6.23550

Harry James, 1943–46
Decca 6.23551

Les Brown, 1944–46
Decca 6.23552

Glen Gray And The Casa Loma Orchestra, 1939–40
Decca 6.23553

Charlie Spivak, 1943–46
Decca 6.23554

Claude Thornhill, 1947
Decca 6.23556

Woody Herman, 1937
Decca 6.23558

Stan Kenton, 1941
Decca 6.23559

Stan Kenton, Volume 2
Decca 6.23574

Duke Ellington, 1946 (Vol. 1)
Decca 6.23575

„The Uncollected" nennt die Hamburger Teldec ihre mit beachtlicher Promotion gestartete Serie bislang unveröffentlichter Bigband-Aufnahmen aus amerikanischen Rundfunkarchiven – zutage gefördert von dem passionierten Jazzfan und Produzenten Wally Heider, der dafür extra ein eigenes Label ins Leben gerufen hat. „Hindsight" heißt das neue Etikett, das inzwischen über 30 LP vorweisen kann, von denen in Europa 16 Stück via „Decca" auf den Markt gekommen sind. Es handelt sich dabei ausschließlich um rundfunkinterne Wachsaufzeichnungen, die ursprünglich nur zu Radiozwekken und nie als merkantile Industrieplatten gedacht waren. Die Serie vermittelt einen guten Eindruck von dem, was in den dreißiger und vierziger Jahren tagtäglich über die amerikanischen Senderketten ausgestrahlt wurde, soweit es die in Hochblüte stehende Swing- und Bigband-Szene betraf. Natürlich ist da nicht alles Jazz, was klingt, denn selbst die namhaftesten Orchester hatten in erster Linie die Wünsche des Publikums zu berücksichtigen.

Ein gutes Exempel für geglücktes Unter-einen-Hut-Bringen von Ambition und kommerziellen Erfordernissen ist das Album mit Jimmy Dorsey: wunderbar gelöste, klar und luzid aufgebaute (und ebenso gespielte) Tanzmusik von allererster Qualität, mit gelegentlich eingestreuten Jazzsoli (Nate Kazebier, Trompete, Herbie Haymer, Tenorsaxophon, und Jimmy Dorsey auf Altsax und Klarinette), die sich hören lassen können.

Aus härterem Holz geschnitzt ist demgegenüber die Harry-James-Band mit ihrer forcierten Rhythmik und dem aggressiven Bläserbiß. Die sporadisch auftretenden Streicher sind für eingeschworene Swingfans sicher entbehrlich, haben aber andererseits viel zum Publikumsappeal des Orchesters beigetragen. Neben guten Soli von Willie Smith (as)

und Corky Corcoran (ts) gibt es eine Menge großartiger Hotchorusse von Harry James, für die man dann auch die vereinzelten Goldschmalzrationen des Maestros in Kauf nimmt, wiewohl sie auf dieser Platte in erfreulich kleinen Dosierungen verteilt werden.
Gleichfalls robuster als Jimmy Dorsey, mit schärferer Betonung des Beat und mehr „Rotz" im Blech, kommt uns Les Brown and his Band of Renown, inklusive des damaligen Gesangsstars des Orchesters, Doris Day, deren Vibrato seinerzeit noch nicht so penetrant wie heute war. Die Arrangements sind zwar dieselben, aber an den Solobeiträgen der Radioversionen solcher Les-Brown-Hits wie „Leap Frog", „Lover's Leap" und „I've Got My Love To Keep Me Warm" lassen sich deutlich Unterschiede zu den bekannten Plattenaufnahmen feststellen.
Charlie Spivak hat stets etwas im Schatten seiner populäreren Bandleader-Kollegen gestanden. Zu Unrecht freilich, denn seine (von Glenn Miller geförderte) Swing-Crew präsentiert sich in diesen Aufnahmen aus den Jahren 1943–46 als gut zusammenarbeitende Mannschaft, mit auffallend kompakt klingenden Saxophon- und Posaunenansätzen und einer springlebendigen Rhythmusgruppe – sozusagen eine „Sweet"-Ausgabe des jazzigeren Harry-James-Orchesters, zumal auch Spivak eine wirkungsvolle Brillanttrompete zu blasen wußte.
Den sublimen, dunkelgründigen Arrangements der Claude-Thornhill-Band, die ja zu den meistgepriesenen Orchestern der ausgehenden Swingära zählte, folgt man mit besonderem Interesse. Wenn Thornhill nicht selbst seine erfindungsreichen Partituren schrieb, dann zog er hierfür Neulandreiter wie Gil Evans und Gerry Mulligan heran. Zeitweise hört man nicht weniger als sieben Klarinetten (!), dazu zwei Waldhörner und ein ganzes Spektrum raffinierter „voicings" der restlichen Instrumente, die stets eine harmonische Entsprechung zur anschlagskultivierten Pianoführung des Leaders zu bilden hatten.
Woody Hermans „Band That Plays The Blues", 1936 von einigen Mitgliedern des aufgelösten Isham Jones Orchestra gegründet, ist noch meilenweit entfernt vom wilden Sound der späteren „donnernden Herden", mit nur einer Posaune im vierköpfigen Blechsatz, hingebungsvollen Dixieland-Bezügen und einer Art von „Ballroom-Shuffle-Rhythmus".
Gemessen am Gesamtwerk Duke Ellingtons sind dessen 46er Aufnahmen nicht mehr als guter Durchschnitt; neben bekanntem Material wie „A-Train", „Passion Flower" und „Jeep Is Jumpin'" enthält Volume 1 auch vier Kompositionen (je einen Titel von Ellington, Hodges, Carney und Cat Anderson), die nie auf regulären Platten des Orchesters zu finden waren.
Die aufregendsten Scheiben der „Uncollected"-Serie sind für den Rezensenten die beiden LP von Sten Kenton. Hier hat man einige der ersten auf Tonträgern festgehaltenen Dokumentationen des seit 1941 existierenden Orchesters zur Hand – aufgenommen im Gründungsjahr, vor Studio-Livepublikum (mit Ansagen von Jimmy Lyons, dem heutigen Promoter des Monterey Jazz Festivals), das die Atmosphäre des Rendezvous Ballroom in Balboa Beach beschwören sollte, jener legendären Tanzhalle in der Nähe von Los Angeles, in der Kentons Karriere als Bandleader begann. Beide Platten haben schon all die typischen Merkmale der späteren „Progressive-Jazz"-Epoche: die plakativen, oft ins Gigantische gesteigerten Blechballungen der Trompeten und Posaunen (damals beschränkte sich die Brass-section noch auf fünf Musiker, wirkte aber schon fast so kompakt wie in den darauffolgenden Jahren!), die im Vollklang schwelgende Saxophongruppe, der explosive, dynamische Rhythmus. Angetrieben das Ganze von dem gleichen himmelstürmenden Spielenthusiasmus, der bis auf den heutigen Tag sämtliche Orchester des langen Stanley ausgezeichnet hat! Man kann sich gut vorstellen, daß seine selbst jetzt noch imponierenden Knüller „Artistry In Rhythm" und „Opus In Pastels" auf der damaligen Bigband-Szene wie eine Bombe eingeschlagen haben müssen ...
Bleibt noch Glen Grays Casa Loma Orchestra anzuführen, das sich im Reigen obiger Spitzenbands doch etwas farbblaß ausnimmt, da es – trotz guter Solistik von Clarence Hutchenrider (cl), Sonny Dunham, Cy Baker (tp) und Murray McEachern (tb, as) – einen sehr zahmen, entschärften Salonswing bevorzugte und mit Tony Briglia einen ziemlich steifleinenen Schlagzeuger beschäftigte. „Tuxedo Junction" steht recht gut auf Grays eigenen Füßen, aber „Little Brown Jug" und „In The Mood" sind nur schwache Versuche, den berühmten Glenn-Miller-Versionen gleichwertige Eigenbearbeitungen entgegenzustellen.
Die Klangqualität der meisten Platten ist wesentlich besser als die vergleichbarer Wiederveröffentlichungen aus jener Zeit; bei Jimmy Dorsey und Stan Kenton kann man sie sogar – angesichts des Alters – als exzellent bezeichnen. Die Ellington-Platte umfaßt (wegen der längeren Spieldauer der einzelnen Takes) nur dreizehn Titel, alle anderen LP bringen es auf je sechzehn, was teilweise Laufzeiten von über fünfundvierzig Minuten ergibt. Die Besetzungsangaben sind kollektiv, da in den meisten Fällen nicht mehr genau recherchierbar. Jedes Album ist mit ausführlichen, mustergültigen Hüllentexten versehen, für die u. a. Experten wie George T. Simon, Brad McCuen, Dave Dexter, Irving Townsend und Patricia Willard herangezogen wurden. Der Vollständigkeit halber sollen zum Schluß auch noch die restlichen Editionen der Teldec-Serie erwähnt werden: vier weitere mit dem Orchester von Duke Ellington (aus den Jahren 1946/47), und je eine LP mit Larry Clinton und dem George-Barnes-Octet. Scha.

Franco Ambrosetti – Close Encounter

Close Encounter; Napoleon Blown Apart; Sad Story Of A Photographer; Morning Song Of A Springflower; Rumba Orgiastica

Franco Ambrosetti (tp, flh); Bennie Wallace (ts, ss); George Gruntz (p); Mike Richmond (b); Bob Moses (dr); aufgenommen 1978 in New York
(Produzenten Horst Weber, Matthias Winckelmann; Toningenieur David Baker)

Enja 3017 Stereo	22 DM
Musikalische Bewertung	8–9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Bob Degen – Children Of The Night

Blues For Hall; Neged; Sun Dive; Without Name, Without Number; Children Of The Night

Bob Degen (p); Terumaso Hino (cornet); Cameron Brown (b); Motohiko Hino (dr); aufgenommen 1978 in Ludwigsburg
(Produzenten Horst Weber, Matthias Winckelmann; Toningenieur Carlos Albrecht)

Enja 3027 Stereo	22 DM
Musikalische Bewertung	8–9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Steve Kuhn – Non-Fiction

Firewalk; Random Thoughts; A Dance With The Wind; The Fruit Fly; Alias Dash Grapey

Steve Kuhn (p, perc); Steve Slagle (as, ss, fl, perc); Harvie Swartz (b); Bob Moses (dr); aufgenommen 1978 in Ludwigsburg
(Produzent Manfred Eicher)

ECM 1124	22 DM
Musikalische Bewertung	8–9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Drei gute Platten, die ich untereinander als völlig gleichwertig bezeichnen möchte – und zwar sowohl was die Musik wie auch was die Produktions- und Aufnahmesorgfalt angeht: Ambrosettis Musik liegt ganz auf der Linie der Wiederbesinnung auf den Bebop (und Hardbop). Kuhns Quartett musiziert interaktiv-lyrisch, wie es gängig war, bevor das „Bop-Revival" zum Tragen kam, wie es der Pianist aber selbst schon seit eh und je praktizierte. Degens Aufnahmen schließlich liegen stilistisch zwischen beiden Konzepten und enthalten beides: abenteuerliche Linearität à la Ambrosetti und bedachte oder gefühlte Melodiosität à la Kuhn.
Ganz boppig ist das Titelstück von Ambrosettis Platte. Mit einer quicklebendigen Rhythmusgruppe wirkt der Schweizer Trompeter als ideenreicher und swingender Solist. Vor allem kann man Ambrosetti einen „eleganten" Bläser nennen. Keinesfalls möchte ich jedoch das Spiel des Tenorsaxophonisten Bennie Wallace als elegant bezeichnen; er legt seine Phrasen eher sperrig und eckig an – sicher ganz bewußt. Wallace wird übrigens von seinen Kollegen auf dieser Platte – das sagte mir Pianist Gruntz – sehr hoch eingeschätzt. Das mag Geschmacksache sein; ich favorisiere Saxophonisten, die weniger kantenreich und etwas mehr „stromlinienförmig" spielen: so flüssig wie Ambrosetti! Der Gegensatz zwischen diesen beiden Solisten wirkt allerdings als reizvoller Kontrast.
Auch Bob Degen hat in seiner Gruppe mit Terumaso Hino einen hervorragenden Trompeter: Feuer und Lyrik sind im Spiel des Japaners gleichmäßig gut zu spüren. In der Rhythmusgruppe sticht Bassist Cameron Brown hervor, ein Musiker, der schon recht lange im Jazz aktiv ist, sein Potential wohl aber erst neuerdings in Europa entfalten kann. Den Pianisten Bob Degen – Amerikaner wie Brown – habe ich schon in verschiedenen deutschen Formationen gehört, doch muß ich sagen: Dies ist die erste Gruppe, in der er gut zur Geltung kommt (außer auf einer etwas älteren Trioplatte, ebenfalls Enja). Auf der ersten Seite dieses neuen Albums – hier dominiert der Trompeter – lassen sich Bezüge zur modernen Tradition – zu Bop und Hardbop – deutlich vernehmen: Hino zitiert sogar in seinem „Blues For Hall" eine Phrase aus der Wayne-Shorter-Komposition „Orbit", die das alte Miles-Quintett spielte. Die zweite Seite finde ich nicht ganz so interessant: Das dort enthaltene Titelstück wird etwas zu langatmig ausgelegt.
Steve Kuhn halte ich für einen der größten Klaviertechniker im Jazz – ein Pianist, der jedoch nicht mit seiner Überlegenheit hausieren geht, sondern gelegentlich seine Pianistik sogar unter den Scheffel stellt. Nicht so auf dieser Platte; hier läßt er auch seine Mitspieler ausgiebig zu Wort kommen und vor allem das Geschehen nachhaltig beeinflussen; denn diese Musiker spielen nicht nur „miteinander", sondern „zusammen". Steve Slagle – auf Alt, Sopran und Flöte zu hören – zeigt sich als fähiger Improvisator. Insbesondere sein Flötenspiel gefällt mir, weil es sich nicht mit Effekthascherei abgibt; das Altsaxophon dürfte Slagle mit etwas mehr Biß blasen. Mehr als die beiden anderen Platten läuft dieses Album – von Aufnahme zu Aufnahme – suitenhaft zusammen. G. B.

Ryo Kawasaki Group – Nature's Revenge

Nature's Revenge; Body And Soul; Choro; The Straw That Broke The Lions Back; Thunderfunk; Preludio Nr. 2; Snowstorm

Ryo Kawasaki (g, e-g); Dave Liebman (ts, ss); Alex Blake (e-b, perc); Buddy Williams (dr, perc); aufgenommen im Februar und März 1978
(Produzent Joachim-Ernst Berendt; Toningenieur Gibbs Platen)

MPS 0068.191	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Der junge japanische Gitarrist, der bei Elvin Jones startete, läßt sich, obwohl das Instrument dazu verführt, nicht voll auf den Rock-Jazz festlegen. Er spielt konzertante Präludien von Heitor Villa-Lobos, ein intimes Duo in der Jazztradition („Body And Soul") und Gruppenmusik im Funk-Stil. Saxophonist Dave Liebman ist die Leitfigur der Gruppe. Kawasaki verwertet – man darf sagen: typischerweise für einen Japaner – die ihm vorliegende europäisch-amerikanische Musikkultur, entnimmt und interpretiert daraus das ihm Gemäße, hat demzufolge (noch) keinen eigenen Stil, aber ein offenes Ohr und einen weiten Horizont ohne Schubladendenken. Eine Debütplatte, die Hoffnungen erweckt. Li.



Moon Martin – Shots From A Cold Nightmare

Hot Nite In Dallas; Victim Of Romance; Night Thoughts; Paid Killer; Cadillac Walk; Bad Case Of Lovin' You; Hands Down; All I've Got To Do; You Don't Care About Me; She's A Pretender

Moon Martin (g, voc); Gary Valentine (bg); Craig Leon (keyboards); Phil Seymour (dr); Susan Hall (perc); Charlie Merriam (voc); aufgenommen ca. 1978
(Produzent und Toningenieur Craig Leon)

Capitol 1C 064-85 513

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	10

Kevin Johnson – Journeys

Oleanders; Never Know Your Luck (In A Big City); Ev'ry Day; Paraguayan Sunset; Rollin' (All I've Ever Needed); I Came To Somerset; The Next Plane To New Mexico; Love Knows Where To Find You; All Our Favourite Songs; The Comeback Trail

Kevin Johnson (voc, perc, g); Wayne Findlay (keyboards); Tim Partridge, Duncan McGuire, Phil Lawson, Jackie Orzarski (b); Kirk Lorange, Mark Punch, Steve Murphy, Doug Ashdown, Jim Gannon, Rory O'Donoghue (g); John Bogie, Russell Dunlop, Peter Figures (dr); Ian Bloxsom (perc); Jack Iverson (tp); Bob Ingram (v); Charlie Munro (sax); Carlos Amaro (paraguayan harp); Ken Kitching (steel-g); Enzo Toppano (acc); aufgenommen ca. 1978
(Produzent Kevin Johnson; Toningenieur Gerry Stevens)

Strand 6.23617 AS

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Diese Songs von Moon Martin sind aus dem Geiste der Beatles. Aber was bei diesen einst neu und aufregend war, klingt bei jenem eigentlich nur noch lasch und blutleer. Eine Stimme ist da nicht zu entdecken. Die lakonisch-phantastischen Texte allein machen auch noch keine Sensation aus.
Da hat der Australier Kevin Johnson doch viel mehr Ausstrahlung. Seine Songs sind intimer, mit einem Touch von Country Music, rauh, spröde und oft melancholisch. Die Texte, ohne avantgardistischen Anspruch, handeln bevorzugt von Liebe und haben Chansoncharakter. Th. R.

The Wonderful World Of Wreckless Eric

Walking On The Surface Of The Moon; Take The Cash; Dizzy; Veronica; Roll over Rock-ola; I Wish It Would Rain; The Final Taxi; Let's Go To The Pictures; Girlfriend; Crying, Waiting, Hoping

Wreckless Eric (voc); Malcolm Morley (g); Brady (el-g); John Brown (bg); Geir Waade (dr); Pete Solley (keyboards); aufgenommen ca. 1978
(Produzent Pete Solley; Toningenieur Nick Griffiths)

Stiff Records 6.23656 AO

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Mickey Jupp – Juppanese

Making Friends; Short List; Old Rock'n'Roller; School; If Only Mother; Down In Old New Orleans; You'll Never Get Me Up In One Of Those; Pilot; S.P.Y.; The Ballad Of Billy Bonney; Partir c'est mourir un peu; Brother Doctor, Sister Nurse

Mickey Jupp (voc, p, g); Dave Edmunds, Billy Bremner, Chris Spedding (g); Nick Lowe, Bruce Lynch (b); Terry Williams, Dave Mattacks (dr); Gary Brooker (keyboards); aufgenommen ca. 1978
(Produzenten Nick Lowe, Gary Brooker; Toningenieur Robert Ash)

Stiff Records 6.23655 AO

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Genya Ravan – Urban Desire

Jerry's Pigeons; The Knight Ain't Long Enough; Do It Just For Me; Shot In The Heart; Aye Co'lorado; Back In My Arms Again; Cornered; The Sweetest One; Darling, I Need You; Messin' Around; Shadowboxing

Charlie Giordano (keyboards); Conrad Taylor (g); Ritchie Fliegler (g, mandolin); Don Nossov (b); Bobby Chen (dr, perc); Genya Ravan (voc, perc, harm); aufgenommen ca. 1978
(Produzentin Genya Ravan; Toningenieure Harvey Goldberg, Ed Stasium, jr.)

20th Century Fox Records 6370 274

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Commander Cody – Flying Dreams

Thank You, Lone Ranger; Cry Baby Cry; He's In Love (He's In Trouble); Life Is A Carnival; Talent Night At The Nashville Inn; Flying Dreams; Dreams Of Barbarella; Vampira; Take The Fifth Amendment; Stranger In A Strange Land; My Day

Scott Edwards, David Hungate, Abraham Laboriel (b); Ed Greene (dr); Jeff Baxter, Buzz Feiton, Danny Gatton, Richard Bowden, Steve Beckmeyer (g); Neil Larson (keyboards); Commander Cody (p, voc); Nicolette Larson, Jennifer Warnes, Lee Montgomery, Venetta Fields, Sherlie Matthews, Clydie King, Delaney Bramlett (voc); Bobby Black (steel-g); Joe English (dr); Ernie Watts (sax); J. H. (tambourine); Norton Buffalo (harm); John Hug (g, harpolek, p); Buzz Buchanen (cymbal swells); Gary Coleman (perc); aufgenommen ca. 1978
(Produzent John Hug; Toningenieure Matthew Ross Hyde, Anthony D'Amico)

Arista 1C 064-61 300

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Good Rats – From Rats To Riches

Taking It To Detroit; Just Found Me A Lady: Mr. Mechanic; Dear Sir; Let Me; Victory In Space; Coo Coo Coo Blues; Don't Hate The Ones Who Bring You Rock & Roll; Could Be Tonight; Local Zero

Mickey Marchello (g, voc); Joe Franco (dr); Peppi Marchello (voc); John „the cat" Gatto (g, keyboards); Lenny Kotke (b, voc); aufgenommen 24. 10.–4. 11. 1977
(Produzenten Flo & Eddie; Toningenieur John Jansen)

Passport Records 1C 064-60 615

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Der Rock'n'Roll lebt. Er hat die verschiedensten Gestalten. Teils kleidet er sich konservativ (oder, wenn man so will, authentisch), teils schminkt er sich nach der neuesten Mode, teils schüttelt er einfach den Staub aus dem etwas abgetragenenen Gewand gründlich aus. Immer aber bleibt, was die Essenz des Rock'n'Roll ausmacht: die hörbare Herkunft aus dem Rhythm & Blues, die Mischung aus Blues- und Country-Elementen.
Wreckless Eric mit seiner Band macht das im Stil der fünfziger Jahre, mit zickigen Baßlinien, ein bißchen fad und ohne eigene Note. Ganz anders Mikkey Jupp. Er füllt das alte Schema mit neuer Energie, und selbst seine rhythmisch präzisesten Songs vermitteln den Eindruck einer wohltuenden Unangestrengtheit. Die Kraft von Jupps Interpretation liegt in der Klarheit und Genauigkeit seiner stimmlichen Intonation.
Ähnliches ließe sich auch von Genya Ravan, der einstigen Sängerin von Ten Wheel Drive, sagen. Wo aber Jupp skurril ist, wirkt die Ravan aggressiv. Sie ist eine jener Rock-Ladies, die Emanzipation durch die Kopie maskuliner Verhaltensmuster anstreben. Wer also der Ansicht ist, daß Rock unmittelbar mit (sexueller) Aggressivität zu tun hat, findet hier eine Bestätigung dieser These.
Zu den markantesten unter jenen Rock-Interpreten, die einen modernen Sound bevorzugen, gehört Commander Cody. Hier findet man ausgeklügelte Arrangements, aber nach wie vor eine solche Menge Drive und Vitalität, daß es mir unverständlich ist, wieso Commander Cody nicht längst populärer ist.
Gemessen daran wirken die Good Rats doch außerordentlich lasch und unoriginell. Nichts, was sich einprägte, nichts, was man nicht schon zu kennen vermeint. Bloß noch: Routine. Th. R.

David Clayton-Thomas – Clayton

Laying Down Rock And Roll; Fooled Ya; Homeward Bound; Sweet Sixteen; I'm A Free Man; Liberated Girls Don't Cry; Friday The 13th Child; Professor Longhair; Sugar Comes From Arkansas; Drown In My Own Tears

David Clayton-Thomas (voc); Doug Riley (keyboards); Bob Economou (dr); Neil Stubenhaus (b); Michael Stern (g); Brian Leonard (perc); Hank Monis (bj); Murray Lauder (arco-b); Randy Brecker, Guido Basso, Arnie Chycoski (tp); Michael Brecker, Steve Kennedy (ts); Dave Sanborn, David Caldwell (as); Moe Koffman (as, cl); Keith Jollimore (bs); Barrie Tallman (tb); Bob Linvingston (btb); Richard Berg (french horn); Jack Zaza (mouth harp); aufgenommen ca. 1978
(Produzent Jack Richardson; Toningenieur Brian Christian)

abc 200 016-320

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Einer der eindrucksvollsten und energischsten Rock- und Blues-Sänger ist in erster Linie im Zusammenhang der Gruppe bekannt, zu der er lange gehörte und die zu ihrem frühen Ruhm erst zurückfand, als er sich wieder mit ihr vereinte. Die Rede ist von Blood, Sweat & Tears und David Clayton-Thomas. Doch auch wenn er unter eigenem Namen Platten aufnimmt, ist der B, S & T-Sound nicht fern. Zu seiner Stimme sind Bläserarrangements die ideale Ergänzung.
Am auffallendsten ist das schwarze Timbre von Clayton-Thomas' Gesang. Dabei wird oft die ungeheure Disziplin der Intonation, die seltene Atemtechnik überhört. Ich kenne wenig heutige Sänger, die Synkopen mit so viel Spannung aufladen können, die Rhythmus mit solcher Präzision einhalten, die so sehr Feeling ohne Schmalz vermitteln können. Th. R.

Kate & Anna McGarrigle – Pronto Monto

Oh My Heart; Side Of Fries; Just Another Broken Heart; NaCl; Pronto Monto; Stella By Artois; Bundle Of Sorrow, Bundle Of Joy; Come Back Baby; Tryin' To Get To You; Fixture In The Park; Dead Weight; Cover Up My Head

Anna McGarrigle (voc, p); Kate McGarrigle (voc, p, org, el-g); Stephen Gadd (dr); Tony Levin, Bob Glaub, Pat Donaldson (el-b); David Spinozza, Jeff Mironov, Gordon Edwards, Jerry Donahue, Scot Lang, Richard Resnicoff (el-g); Kenny „Disco Stu" Pearson (keyboards); George Deven, Susan Evans, Victor Feldman (perc); Jon Sholle, David Nichtern, Scot Lang (g); David Woodford (sax); „Kenny" Kosek (v); Bernard Purdie, Gary Mallaber, Gary Mure (dr); Michael Moore (b); Freebo (tuba, el-b); Chaim Tannenbaum (mandolin, harm); George Young (cl); Bryan Cumming (ts); aufgenommen ca. 1978
(Produzent David Nichtern; Toningenieure Elliot Scheiner, Arthur Friedman, Tony Sciarrotta, Tom Seufert)

WB 56 561

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Endlich wieder ein Album von den kanadischen McGarrigle-Sisters. Es unterscheidet sich kaum von den zwei vorangegangenen, aber bei solchen Leuten macht das Wiederhören auf jeden Fall Freude. Lasziv, witzig und unangestrengt swingen sich die zwei (was ist dagegen Kate Bush?) durch ihr harmonisches englisch-französisches Repertoire. Für garantiert gute Laune empfehle ich die McGarrigles. Th. R.

Michael Hoenig – Departure From The Northern Wasteland

Departure From The Northern Wasteland; Hanging Garden Transfer; Voices Of Where; Sun And Moon

WEA WB 56464

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Stephan Diez – Mirrors

Mirrors; Amber Sounds; Fusions; Friendship; Daylight Poem; Essence; Mantra

Stephan Diez (g); Ack van Rooyen (fl-h); Gary Todd (b); Todd Canedy (perc)

Ego Records 4008

Musikalische Bewertung	4–5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	6–7
Oberfläche	8

Für kurze Zeit gehörten sie derselben Band, Agitation Free aus Berlin, an. Mittlerweile haben sich Michael Hoenig und Stephan Diez musikalisch auseinandergelebt. Der Gitarrist Diez orientiert sich mehr am Jazz, Hoenig verfolgt sein früheres Konzept einer vielgestaltigen elektronischen Musik weiter. Bei Michael Hoenig könnte so mancher bekannte Synthesizerspieler in die Lehre gehen. Denn was Hoenig macht, ist weit entfernt vom gestanzten Emerson-Sound oder den Endlosbändern mediokrer Minimal-Artisten. Hoenig badet nicht in Klängen, er komponiert mit raffinierten Farben und bleibt immer intellektuell überlegen, gerade wenn er Techniken einsetzt, die zum musikalischen Allgemeingut geworden sind oder mit denen er selbst schon gearbeitet hat. Klangsplitter früherer Kompositionen finden sich an manchen Stellen dieser Produktion, beispielsweise die Stimmverformungen durch ein rückwärts laufendes Tonband am Ende des Stückes „Voices Of Where", das einen interessanten Litaneicharakter besitzt. Oder das hübsche „Hanging Garden Transfer", das in seinen Melismen ein wenig an „You Play For Us Today" von der Malesch-Platte erinnert. Einen leicht exotischen Touch haben die Melodien von Hoenig häufig. „Sun And Moon" könnte eine Paraphrase des bekannten israelischen Liedes „Erev Shel Shoshanim" (Die Nacht der Rosen) sein. Insgesamt eine überzeugende und originelle Platte, im Gegensatz zu der Aufnahme seines früheren Kollegen Stephan Diez, der mit seinem wohltemperierten Jazz kein besonderes Profil entwickelt. Weder die Art zu phrasieren noch zu komponieren weist Diez als eine eigenständige neue Gitarrenstimme aus. Manche verhaltene Passage wirkt wie ein Abziehbild von John Abercrombie, mancher Lauf, als sei er von Barney Kessel transkribiert. Dann wieder – bei „Fusions" – versucht er sich im Stil John McLaughlins. Halbherzig, schülerhaft, unfrei, musikalisch fremdbeherrscht mutet das alles an. Ob dieser Gitarrist jemals einen charakteristischen eigenen Stil zu entwickeln fähig sein wird, bleibt abzuwarten. Dazu müßte er allerdings fast alles, was er jetzt macht, über Bord werfen. San.

Yes – Tormato

Future Times; Rejoice; Don't Kill The Whale; Madrigal; Release, Release; Arriving UFO; Circus Of Heaven; Onward; On The Silent Wings Of Freedom

Jon Anderson (voc, g); Steve Howe (g, mand, voc); Chris Squire (b, p, voc); Rick Wakeman (keyboards); Alan White (dr, perc, voc, vibes); aufgenommen ca. 1978
(Produzent Yes; Toningenieure Geoff Young, Pete Schwier)

Atlantic ATL 50 518

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Bei der Kritik ist diese Platte erstaunlicherweise nicht gut angekommen. Den einen ist die Musik der Gruppe Yes, die nunmehr zehn Jahre besteht, zu akademisch, zu vollgestopft mit europäischer Tradition, den anderen ist die neue LP zu rockig. Ich kann mich keiner dieser Ansichten anschließen. Für mich ist die jüngste Yes-Platte ein weiterer Beleg dafür, wie intelligent und anspruchsvoll Rock sein kann, wie viel mehr er bieten kann als tumb angeschlagenen Rhythmus. Yes führt mit dem heimgekehrten Rick Wakeman an den Keyboards einmal mehr ihr überzeugendes Konzept einer komplexen Rockmusik vor, die sich ihrer Eklektik nicht schämt und Einflüsse aus verschiedensten Bereichen spielerisch verarbeitet. Daß mehrstimmiger Gesang und durchdachte Instrumentenverwendung nicht auf Kosten von musikalischer Eingängigkeit gehen müssen, beweisen die Songs dieses Albums. Th. R.

Gentle Giant – Giant For A Day

Words From The Wise; Thank You; Giant For A Day; Spooky Boogie; Take Me; Little Brown Bag; Friends; No Stranger; It's Only Goodbye; Rock Climber

Derek Shulman (voc); Ray Shulman (b); Kerry Minnear (keyboards); Gary Green (g); John Weathers (dr); aufgenommen April/Mai 1978
(Produzent Gentle Giant; Toningenieur Paul Northfield)

Chrysalis 6307 636

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Mit dieser LP hat Gentle Giant ein weiteres Mal ihren Ruf als die wohl intelligenteste Rockgruppe der Gegenwart bestätigt. Was freilich die Musik von Gentle Giant so interessant macht, verhindert auch ihren breiten Erfolg: sie ist nicht nachsingbar, zum Hit eignet sie sich kaum. Denn die riesigen Instrumentalisten und Vokalisten halten permanent Spannung aufrecht durch wechselnde Harmonien, Rhythmen, Tempi. Die Arrangements sind immer kontrapunktisch; langweilig ausgewalzte Einfälle kommen nicht vor. Es gibt Kritiker von Gentle Giant, die einwenden, diese Gruppe habe sich zu weit vom ursprünglichen Rock'n'Roll entfernt. Gewiß: die Einflüsse der sogenannten Klassik sind hier nicht zu überhören. Aber jenseits aller terminologischer Streitigkeiten entsteht so eine Musik, die mehrmaliges Anhören lohnt. Th. R.

Folklore

Inti-Illimani – Canto de Pueblos Andinos 1

Pläne GP-0288

Inti-Illimani – Canto de Pueblos Andinos 2

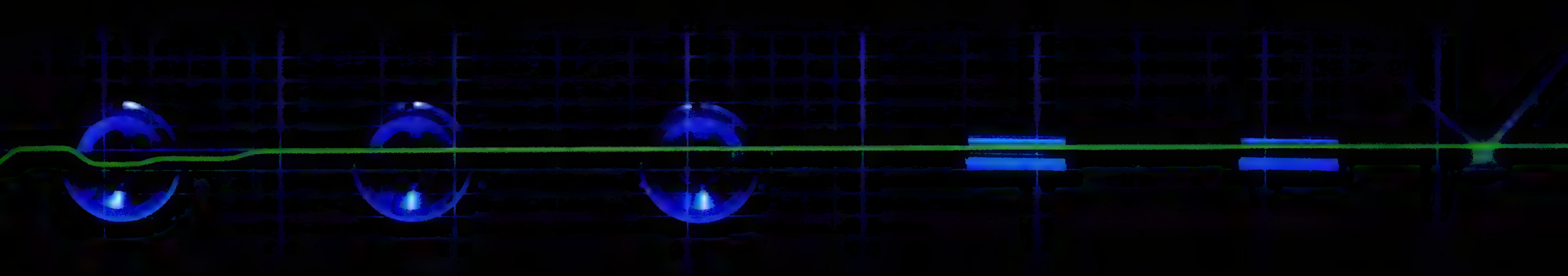
Pläne GP-0289

Musikalische Bewertung, Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Die exilchilenische Musikgruppe Inti-Illimani (sie leiten ihren Namen von dem „heiligen" Berg der Ketschua-Indianer her, der sich unweit von La Paz aus dem bolivianischen Hochland erhebt) gehört neben den Ensembles „Quillapayún" und „Trabunche" zu den nach der faschistischen Zerschlagung der sozialistischen Demokratie Allendes in Europa schnell bekannt, ja geradezu populär gewordenen Repräsentanten einer politisch engagierten volkstümlichen Musikkultur. Sie sind bis heute sozusagen Botschafter des mit ökonomischer und militärischer Gewalt unterdrückten „besseren" Südamerika, nicht anders als die unzähligen Schriftsteller und Dichter, die zur Emigration aus den lateinamerikanischen Diktaturen gezwungen wurden. Waren bei den vier bisher vom Pläne-Verlag veröffentlichten Inti-Illimani-Platten die Lieder des chilenischen Klassenkampfes und des auch im Lande selbst nicht vollständig ausgerotteten antifaschistischen Widerstandes (sein Zentrum sind weniger die beiden Großstädte Mittelchiles als die Minengebiete des Nordens mit ihrer reichen proletarischen Tradition) dominierend, so bieten die beiden jetzt vorgelegten Veröffentlichungen durchweg traditionell folkloristische oder volkstümlichen Traditionen folgende Vokal- und Instrumentalstücke. Man könnte das als Abkehr vom politischen Engagement, als Rückzug ins Unverbindliche, gar Touristische verdächtigen. Damit täte man freilich der Gruppe, die bei ihren Auftritten nach wie vor ihr „kämpferisches" Repertoire ausschöpft, Unrecht. Die neuen LP sind wohl gerechter als eine notwendige Ergänzung zu dem bislang – durch die Umstände bedingt – ebenso notwendigerweise etwas einseitigen Bild zu bewerten, das diese Gruppe abgab.

Die Inti-Illimani (zu ihren frühen Bewunderern und Förderern in Europa gehört übrigens Hans Werner Henze) verstehen sich zwar auch als Chilenen, aber sie haben, anders als die nahezu kohärente Bevölkerung von Paraguay, nicht nur eine „nationale" Identität, sondern eine indianisch-mestizische, die Kräfte des Widerstands und der konkreten Utopie aus den andinischen Überlieferungen schöpft. Dieser spezifische „Anden-Internationalismus" kommt auch bei den hier gesammelten Stücken klar zum Ausdruck: von den südlichen Araukarieren bis zu den Ketschua- und Aymara-Kulturen Boliviens, Perus und Ecuadors reichen die verwendeten Materialien. Das Typische dieser lebendigen, gerade im Widerstand gegen die Oberschichten-Zivilisation immer lebendiger sich formierenden Volkskultur ist ihr „synkretistischer" Charakter: die Berufung auf das indianische „Erbe" hat nichts Exklusives, sondern ist fähig zur Assimilation von großstädtischen, spanisch geprägten Elementen. Das gilt für die Musik ebenso wie für die Literatur. Ganz ähnliche Tendenzen sind ja auch bei den Negern Nordamerikas und in der Karibik zu beobachten: was denen Afrika ist den südamerikanischen Volkskünstlern Chiles, Nordargentiniens und Perus die Andenregion mit ihrer kulturellen Vergangenheit. Es wundert also nicht, daß die Inti-Illimani in demselben Lied („Señora Chichera") eine Strophe in Spanisch, eine in Ketschua singen. Der Gegensatz von Volks- und „hoher" Kunst hebt sich vollständig auf in der Poesie von Violetta Parra (von ihr wird das Stück „Mañana Me Voy Pa'l Norte" gesungen), deren Texte in ihrem hymnischen Überschwang an die Dichtungen Nerudas erinnern (soeben erschien im K.-D.-Vervuert-Verlag eine spanisch-deutsche Anthologie von Parra-Texten unter dem Titel „Lieder aus Chile"). Ebenfalls „gemischt" ist das Instrumentarium: neben der spanischen Gitarre verwenden die Inti-Illimani die Andenflöte Quena, die aus Schilfrohren bestehende Sicuris (eine Art Panflöte; in Ecuador wird sie Rondador genannt), ferner den kleinbauchigen Charango (ein Balalaika-ähnlich klingendes Gitarreninstrument, traditionell mit Gürteltierkorpus und -fell). Beide Platten enthalten etwa je zur Hälfte Vokal- und Instrumentalmusik. Die Singweise der Gruppe ist stets sachlich, ohne jede Anbiederung an „touristische" Hörerwartungen. Man bevorzugte eine zwar etwas aseptisch anmutende, aber durchweg saubere und gelungene Aufnahmetechnik (schöne Stereoeffekte beim Sicuris-Ensemblestück „Carnavalito de la Quebrada de Humahuaca"). Sehr gute Preßqualität.
H. K. J.

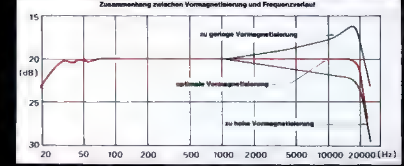
Frequenzen, die man hören kann.



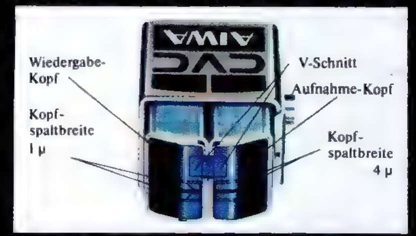


Das neue AIWA Cassette-Deck AD–6900

Das Spitzenmodell von AIWA mit dem verblüffend exakt linearen Frequenzgang bis 19 kHz bei FeCr-Cassetten.



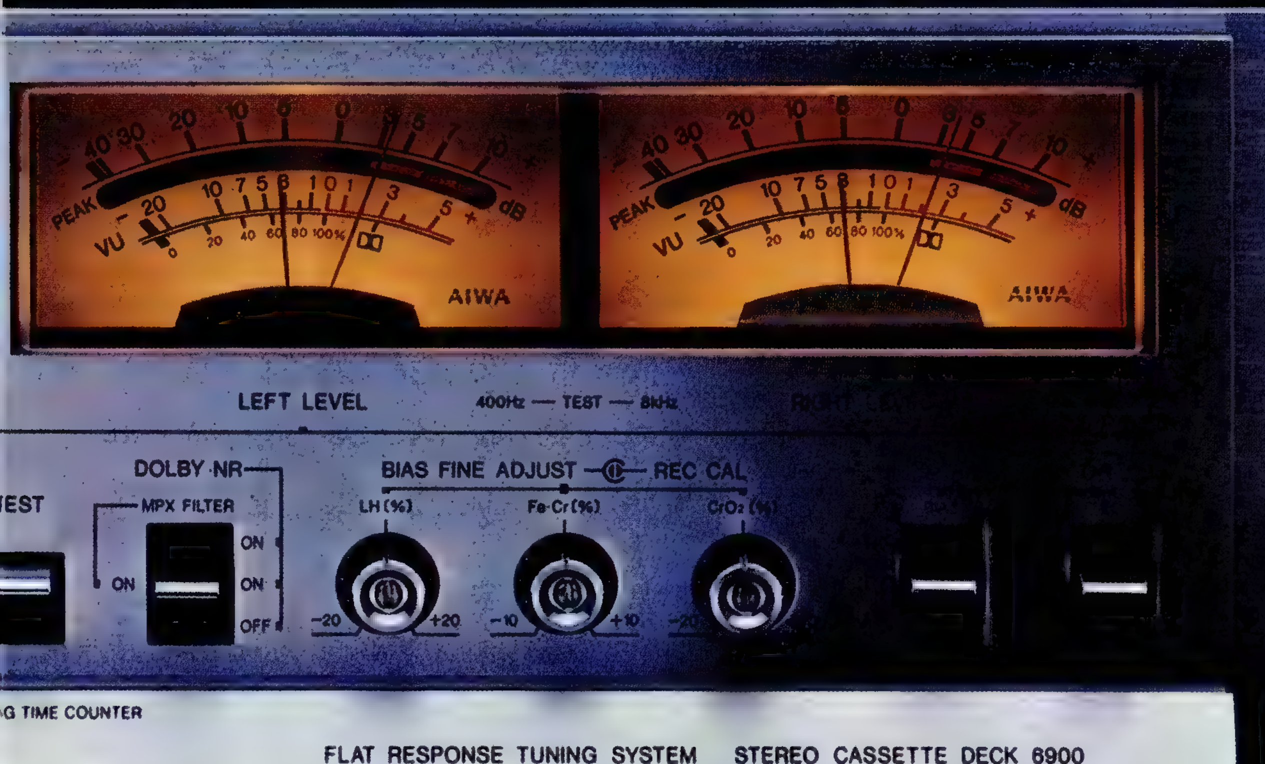
Das macht das einzigartige „Flat Response Tuning System (FRTS)" von AIWA: Integriert in das Gerät ist ein „Test-Labor" mit Oszillator, Testkopf und Record-Calibration, ablesbar über zwei Anzeigeinstrumente. Dies macht die exakte Einmessung der Vormagnetisierung jeder Bandsorte überhaupt möglich.



Neu ist auch der AIWA CVC-Doppelkopf mit V-Schnitt aus hochverdichtetem abriebfestem Ferrit für Aufnahme, Wiedergabe und für die zusätzlichen Funktionen Test und Hinterbandkontrolle. Diese Kombination wurde speziell auf weitgehende Befreiung von Kopfspiegelresonanzen entwickelt.

Und dann: Die bei AIWA typische Doppelnadel-Anzeige. Einzigartig bei Cassette-Decks. Schluß mit dem Rätselraten beim Aussteuern von Aufnahmen: VU-Wert und Spitzenwert können gleichzeitig abgelesen werden. Ergebnis: Keine Übersteuerung, selbst bei Auftreten sehr hoher und schneller Spitzenwerte. Dabei hilft zusätzlich die „Peak-Hold"-Funktion.

...nalgröße







Eine weitere technische AIWA-Neuheit: Der Doppelantrieb, der Tonhöhenschwankungen auf unter 0,04 % WRMS mindert, das entspricht wesentlich kleiner als 0,1 % nach DIN. Er überwacht elektronisch die präzise Einhaltung seiner Solldrehzahl. Ein hochstabiles Antriebssystem.

Tipptasten mit Logikschaltung erstmals in Verbindung mit dem Cue/Review-System. Es ermöglicht unter anderem schnelles Vor- und Zurückspulen des Bandes ohne Stop zu drücken. Dabei bleibt die ursprünglich gewählte Funktion erhalten.

Und das Doppel-Dolby-System. Und die Vollsynchronisation zwischen Cassette-Deck und AIWA-Plattenspieler. Und die Aufnahme-Stummschaltung mit Zeitanzeige. Und das Memory-System. Und, und, und. Darüber und über noch mehr können Sie im neuen AIWA HiFi-Katalog nachlesen. Fordern Sie ihn mit dem Coupon auf der Rückseite an.

Und wer seinen neuen AD-6900 gleich mal einpassen will, braucht nur noch die nebenstehende Abbildung in der Originalgröße – 45 cm breit, 12 cm hoch – an den geplanten Platz zu halten.

AIWA

Empfänger / Verstärker



Aiwa AT-9700E
Aiwa AA-8700E

Um auf dem deutschen Markt mehr Aktivitäten entwickeln zu können, gründete die japanische Firma Aiwa vor etwa eineinhalb Jahren eine deutsche Tochtergesellschaft, die Aiwa Verkaufs- und Service GmbH in Köln. Das Lieferprogramm wurde seither kontinuierlich erweitert und umfaßt heute neben einer Vielzahl von Cassettengeräten in allen Preis- und Qualitätsklassen (vgl. auch Test in HiFi-Stereophonie 6/76) tragbare Stereoradio-Koffergeräte, HiFi-Komponenten und Autoradios mit Cassettenteil. Aus den Neuheiten, die Aiwa zur hifi '78 in Düsseldorf vorstellte, haben wir den Empfänger AT-9700 E und den Verstärker AA-8700 E im nachfolgenden Test untersucht. Die unverbindlichen Preise betragen etwa 1100 DM für den Empfänger und knapp 1200 DM für den Verstärker.

Beschreibung

Empfänger AT-9700 E

Der Empfänger AT-9700 E, der ausschließlich für UKW-Empfang ausgelegt ist, bietet neben der konventionellen Abstimmskala noch links außen eine digitale Frequenzanzeige in 100-kHz(≙0,1-MHz)-Schritten. Zwischen Skala und digitaler Frequenzanzeige befinden sich die Abstimmhilfen für Signalstärke und Ratiomitte. Die Signalstärkeanzeige besteht aus einem Band von zehn aneinandergereihten grünen Leuchtfeldern (LED), die wahlweise auch auf die Anzeige von Mehrwegeempfang umgeschaltet werden können. Darunter befindet sich die Anzeige für die Mittenabstimmung, bestehend aus einem grünen Leuchtfeld in der Mitte, das bei exakter Abstimmung aufleuchtet, und rechts und links davon zwei roten LEDs, die die Richtung einer eventuellen Fehlabstimmung bzw. ihrer Korrektur anzeigen. Die Funktionsweise ist prinzipiell dem bekannten „Tunoscope" von Grundig ähnlich, das bereits mehrfach in HiFi-Stereophonie beschrieben wurde.

Darüber hinaus gibt es eine weitere Abstimmhilfe, die Locked-Anzeige im linken

Ausschnitt rechts oberhalb der Digitalanzeige. Der AT-9700 E verfügt über eine quarzstabilisierte Servo-Verriegelungsschaltung, die den eingestellten Sender ähnlich wie eine AFC festhält, die aber wegen der Quarzstabilisierung keine Frequenzdrift aufweist. Hat diese Schaltung den eingestellten Sender exakt auf der digital angezeigten Frequenz „eingefangen", leuchtet die Locked-Anzeige auf.

Eine weitere Besonderheit, die bislang bei Geräten dieser Preisklasse nicht zu finden war, ist die Möglichkeit der Bandbreitenumschaltung. Mit dem Drehschalter Selectivity Selector kann man zwischen normaler (d. h. breitbandiger) Betriebsart für optimale Wiedergabequalität und schmalbandiger Betriebsart für höchste Empfangsleistung und Trennschärfe umschalten. Dabei läßt sich das Gerät entweder fest auf eine der beiden beschriebenen Betriebsarten oder aber auf Stellung Auto einstellen, bei der die jeweilige Umschaltung automatisch in Anpassung an die gerade herrschenden Empfangsverhältnisse erfolgt. Die eingeschaltete Betriebsart wird durch eine der beiden Leuchtdioden Sharp und Normal oberhalb des Schalters angezeigt. An dem Drehknopf links neben dem Bandbreitenschalter kann der Ausgangspegel des Tonsignals eingestellt werden, während der Schalter rechts daneben (Indicator Selector) ein kombinierter Schalter für die Stummabstimmung (Muting) und die Funktion der Leuchtbalkenanzeige ist, die zwischen Signalstärke- und Mehrwegeempfangsanzeige umgeschaltet werden kann.

Rechts außen befindet sich der fünfstufige Betriebsartenschalter, mit dem bei ungenügender Stereoempfangsqualität auf Mono oder auf zwei verschieden stark wirkende Stereofilter (HiBlend 1 und 2) umgeschaltet werden kann. In der fünften Stellung wird hiermit der interne Kalibrieroszillator (Rec Level Check) eingeschaltet, mit dem bei Tonbandaufnahmen eine vorherige Einpegelung der Aussteuerung des Bandgerätes möglich ist.

Die Antennenanschlüsse befinden sich wie üblich an der Geräterückseite. Es stehen ein 300-Ω-DIN-Eingang sowie eine 75-Ω-Koaxbuchse zur Verfügung. Das Tonsignal kann an zwei Cinchbuchsenpaaren abgenommen werden, von denen eines einen festen Ausgangspegel liefert; beim anderen ist der Pegel von der Frontseite her mit dem beschriebenen Steller einstellbar.

Die Technik des Gerätes ist relativ aufwendig. Die Eingangsstufen sind mit zwei MOS-FET bestückt, die Abstimmung erfolgt mittels eines Fünffachdrehkondensators, der ZF-Filterteil für die beiden Bandbreiten ist doppelt vorhanden: in Stellung Normal ein zwölfpoliges LC-Filter, in Stellung Sharp ein phasenlineares Keramikfilter. Die Abmessungen des Gerätes betragen (B × H × T in mm): 448 × 149 × 376.

Verstärker AA-8700 E

Auch beim Verstärker finden wir einige besondere Ausstattungsmerkmale, die zusammengenommen in dieser Preisklasse nicht allgemein üblich sind: die umschaltbaren Einsatzfrequenzen für die Klangsteller (Baß 200 / 400 Hz, Höhen 2,5 / 5 kHz) sowie ihre Abschaltmöglichkeit (Defeat), Rausch- und Rumpelfilter, die beiden Spitzenwertanzeigeinstrumente für den Ausgangspegel mit logarithmischer Anzeige von −40 bis +13 dB, die Audio-Muting-Funktion, die den Lautstärkepegel konstant um 20 dB absenkt, drei Anschlußmöglichkeiten für Bandgeräte, davon Tape 3 als kombinierte DIN-Buchse (Ein-/Ausgang) auf der Frontseite mit Schaltmöglichkeiten zur direkten Überspielung, und ein Phonoeingang für Moving-Coil-Systeme (Phono 1 umschaltbar MM bzw. MC). Die Anordnung der Bedienelemente ist ergonomisch gut gelungen und übersichtlich, die Beschriftungen und Bezeichnungen sind leicht verständlich und eindeutig. Die Programmwahl erfolgt über Drucktastenschalter, die in der Art einer Wippe zu bedienen sind und die geschaltete Funktion durch einen roten Leuchtpunkt am oberen Ende kennzeichnen.

Die Anschlußbuchsen an der Geräterückseite sind konsequent als Cinchbuchsen ausgeführt, der Tape-1-Anschluß steht zusätzlich auch als DIN-Buchse zur Verfügung. Den Phonoeingängen sind zwei separate Erdklemmen zugeordnet. Vorverstärkerausgang und Endverstärkereingang sind ebenfalls getrennt über Buchsen zugänglich, im Normalbetrieb sind diese Buchsen mit zwei Kurzschlußsteckern überbrückt. Die Lautsprecherpaare A und B werden an Schraubklemmen angeschlossen.

Die Schaltung des Gerätes entspricht dem heutigen Stand der Technik, die einzelnen Verstärkerstufen sind gleichstromgekoppelt, die Endstufen durch elektronische Schutzschaltungen gegen die verschiedenen Überlastungsmöglichkeiten geschützt. Die Abmessungen des Gerätes betragen (B × H × T in mm): 448 × 150 × 375.

Beiden Geräten liegen ausführliche Bedienungsanleitungen bei (englisch, deutsch, französisch, spanisch), die technisch zwar prinzipiell gut verständlich sind, sich aber an mehreren Stellen mit der deutschen Sprache etwas schwer tun.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Empfänger AT-9700 E

Insbesondere der Empfänger AT-9700 E lieferte bei den Messungen in unserem Labor ganz hervorragende Ergebnisse, die in dieser Preisklasse neue Maßstäbe setzen. Die Genauigkeit der Abstimmskala erwies sich als ganz ausgezeichnet, was nicht nur für die Digitalanzeige, sondern auch für die Analogskala gilt, deren Werte bis auf minimale Abweichungen mit der Digitalanzeige übereinstimmten. Die Signalstärkeanzeige arbeitet nicht mit kontinuierlichen Übergängen zwischen den einzelnen Leuchtfeldern, sondern in Schritten bis zu Antennenspannungen von 40 mV. Für die exakte Ausrichtung bzw. zur genauen Unterscheidung auch geringer Pegeldifferenzen wäre zwar ein kontinuierlicher Anzeigeverlauf günstiger, dennoch kann mit der Anzeige auch so, wie sie ist, noch zufriedenstellend gearbeitet werden. Die Ratiomitteanzeige schaltet bei Frequenzabweichungen von ±40 kHz vom mittleren grünen Feld auf die seitlichen roten Leuchtpfeile um, was in Verbindung mit der Locked-Anzeige ebenfalls als zufriedenstellend bezeichnet werden kann. Der Ausgangswiderstand ist mit 3 kΩ an den Buchsen Fixed und bei voll aufgedrehtem Pegelsteller auch an den Buchsen Variable in Ordnung; im ungünstigsten Fall beträgt er am Ausgang Variable in Zwischenstellungen des Pegelstellers bis zu 5 kΩ, was bei Verwendung von Anschlußkabeln üblicher Länge noch keinen Höhenverlust ergibt. Der eingebaute Pegeltongenerator liefert an beiden Ausgängen eine Spannung, die nur geringfügig unter dem Vollaussteuerungspegel (±40 kHz) liegt, bezogen auf die in Japan und USA übliche Vollaussteuerung (±75 kHz) liegt er etwa 6 dB darunter.

Im Bereich der Eingangsempfindlichkeit überzeugt vor allem der sehr frühe Begrenzereinsatz. Die Empfindlichkeiten mono und stereo sind gut, Muting- und Stereoschaltschwelle liegen praxisgerecht (Bild 1). Die Werte aus den beiden ersten Gruppen sind dabei weitgehend unabhängig von der Einstellung der Bandbreite.

Anders ist es in den Bereichen III (Wiedergabegüte) und naturgemäß in IV (Trennschärfe). Hier ergeben sich je nach eingeschalteter Betriebsart unterschiedliche Werte. Da wir in der Bundesrepublik Deutschland über eine sehr hohe Senderdichte verfügen, sind in den meisten Empfangsgebieten für sauberen Empfang und ungestörte Wiedergabe die Anforderungen speziell an die Trennschärfe des Empfängers besonders hoch. Aus diesem Grund haben wir in der Tabelle unserer Meßergebnisse nur die Werte für schmalbandige Betriebsart (Sharp) angegeben, bei den Diagrammen dagegen werden beide Betriebsarten berücksichtigt.

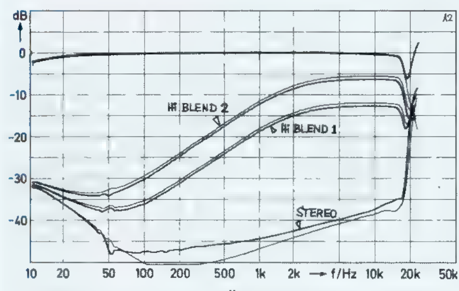
In der Kategorie der Wiedergabegüte ergeben sich auch bei schmalbandigem Betrieb durchweg gute Daten, die zu einer Bewertung mit 8 Punkten führen. Bei der Betriebsart Normal verbessern sich insbesondere die Daten für Klirrgrad und Übersprechdämpfung (Bilder 3 und 4). Die Zahlenwerte liegen bei ≦ 0,1% bzw. ≦ 0,16% für den Klirrgrad bei 1 kHz und ±40 kHz bzw. ±75 kHz Hub, 0,14% bei 250 Hz und 0,13% bei 6,3 kHz. Die Übersprechdämpfung verbessert sich sogar auf ≧ 43 dB. Ähnliches gilt auch für die Pilottonunterdrückung (≧67 dB) und die Pilottonverzerrungen. Hier werden Werte ≦ 0,08% für die Intermodulationsanteile bzw. ≦ 0,18% für den Oberschwingungsgehalt erzielt (Bilder 5). Mit diesen Daten erreicht der AT-9700 E in der Kategorie III eine Gesamtbewertung von 10 Punkten, was das Maximum darstellt.

Noch deutlicher fallen die Unterschiede naturgemäß im Bereich der Trennschärfe aus (Bilder 7). Die für den schmalbandigen Betrieb gemessenen Werte können der Tabelle entnommen werden. Bei Betrieb in Stellung Normal ergeben sich für die Bandbreite 165 kHz, für die Sperrung 50 dB und für die Kreuzmodulationsdämpfung 35 dB. Diese Werte sind für den Empfang ungestört und mit ausreichendem Antennenpegel einfallender Sender auch in unseren Empfangslagen durchaus ausreichend; dicht nebeneinander liegende Sender können aber hiermit nicht mehr getrennt werden. Die genannten Daten führen zu einem Bewertungsergebnis von 2 Punkten.

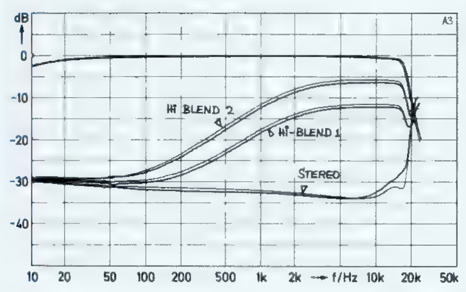
Die automatische Umschaltung von Normal auf Sharp arbeitet einwandfrei und erfolgt stets dann, wenn ein Nachbarsender mit zu geringem Frequenzabstand und entsprechend hohem Antennenpegel vorhanden ist, der bei Betrieb in Stellung Normal gehörmäßig zu deutlichen Störungen führen würde. Das Großsignalverhalten (Bilder 8 und 9) ist in beiden Betriebsarten einwandfrei.

Empfänger AT-9700 E

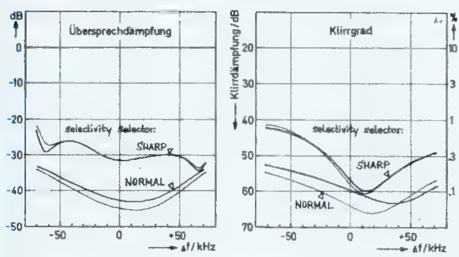
1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



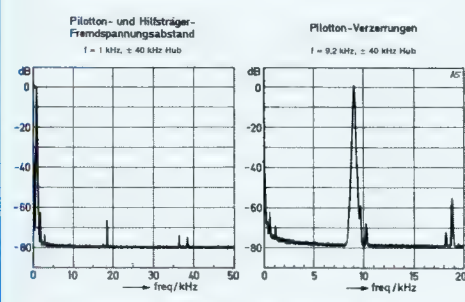
2 Frequenzgang und Übersprechen, gemessen für Bandbreite Normal



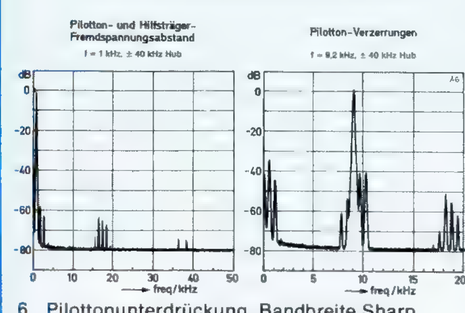
3 Frequenzgang und Übersprechen wie 2, jedoch gemessen für Bandbreite Sharp



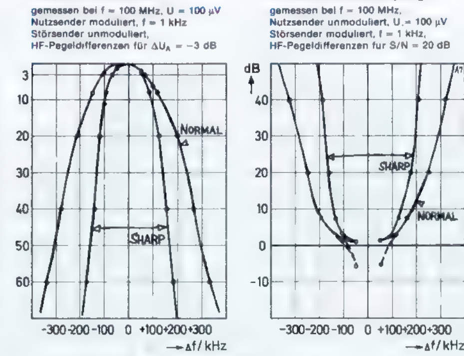
4 Verhalten bei Verstimmung



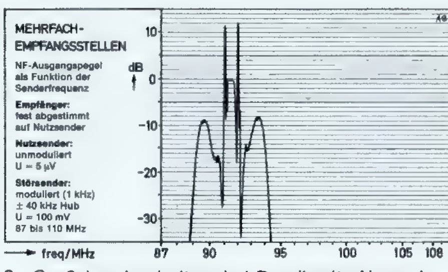
5 Pilottonunterdrückung, Bandbreite Normal



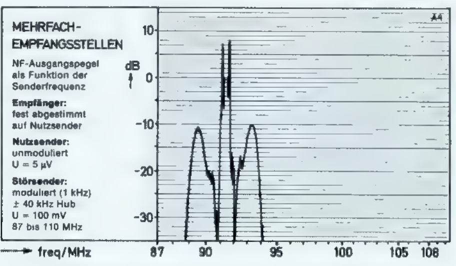
6 Pilottonunterdrückung, Bandbreite Sharp



7 Wirksame Trennschärfe

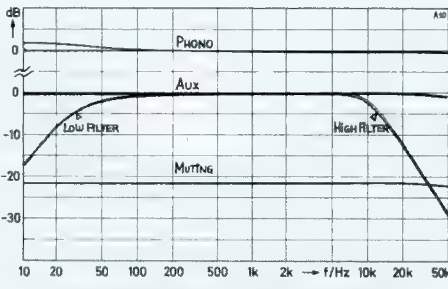


8 Großsignalverhalten bei Bandbreite Normal

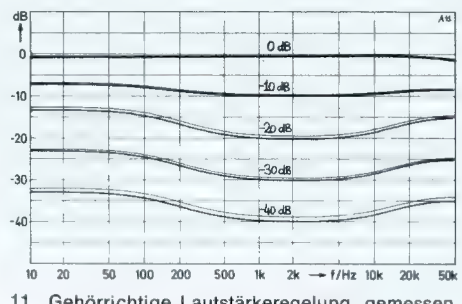


9 Großsignalverhalten bei Bandbreite Sharp

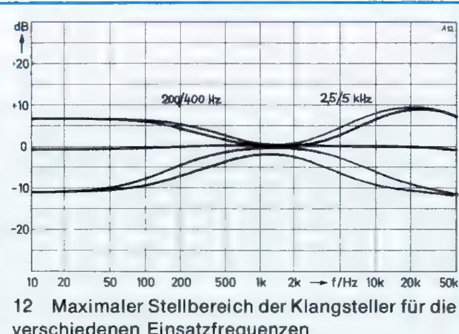
Verstärker AA-8700 E



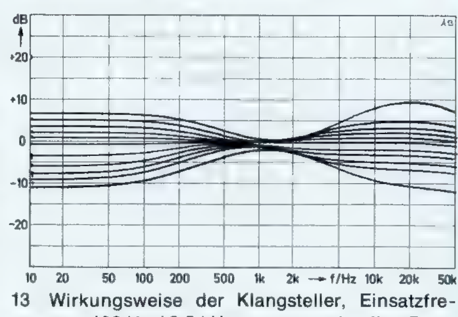
10 Frequenzgang Phono, Aux, gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung, sowie Rausch- und Rumpelfilter und Audio-Muting



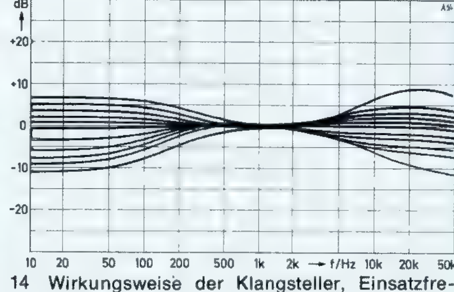
11 Gehörrichtige Lautstärkeregelung, gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung (0 dB)



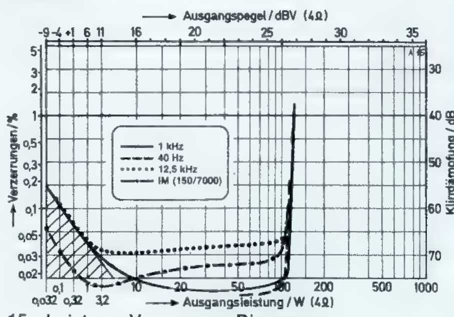
12 Maximaler Stellbereich der Klangsteller für die verschiedenen Einsatzfrequenzen



13 Wirkungsweise der Klangsteller, Einsatzfrequenzen 400 Hz / 2,5 kHz, gemessen in allen Rastpositionen



14 Wirkungsweise der Klangsteller, Einsatzfrequenzen 200 Hz / 5 kHz, gemessen in allen Rastpositionen



15 Leistung-Verzerrung-Diagramm

ca. DIN 45 500	Mittelklasse … Spitzenklasse	Kriterium	
	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122	äquiv Fremdspannung/dBV	Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW)	Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW)	Hochpegel-Eing.
-10 dBV	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz)	Phono mag.
>21 dBV	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18	max unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz)	Monitor
	4 5 6 8 10 13 16 20 30 40 50 60 75	Dämpfungsfaktor an 4Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)	
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1kHz)	Phono mag.
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz)	Hochpegel-Eing.
≥30 dB	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76	Übersprechdämpfung/dB (10 kHz)	Monitor
0,63 µA	58 56 54 50 40 34	DIN-Tonbandpegel an 10 kΩ /dBV	

16 Wichtige Qualitätskriterien

Ergebnisse unserer Messungen

Empfänger AT-9700 E

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich (UKW)	87,4 bis 109,0 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)	
maximale Frequenzabweichung	+20 kHz
Abstimminstrumente	
Signalstärkeanzeige (LED-Balken)	
Vollausschlag für	40 mV
Ratiomitteanzeige	
Frequenzabweichung	
gegenüber Rauschminimum	±0 kHz
Empfindlichkeit/Skt.	±40 kHz
Frequenzstabilität	
Abweichung der Mittenfrequenz	
bei Änderung der Netzspannung	
im Bereich 190 bis 250 V	±0 kHz
Ausgangsspannung (1 kHz, ±40 kHz Hub)	
Ausgang fixed	300 mV
Ausgang variable	0 bis 600 mV
Innenwiderstand (20 Hz bis 10 kHz)	3 kΩ
Pegeltongenerator	
Ausgangsspannung (fixed)	260 mV
Frequenz	400 Hz

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,6 µV (–29 dBpW)
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S+N/N	1,1 µV (–24 dBpW)
stereo 46 dB S+N/N	28 µV (+4 dBpW)
Stummabstimmung	
Schaltschwelle	16 µV
hierbei S+N/N mono	60 dB
Stereoumschaltung	32 µV
hierbei S+N/N	47 dB

III Wiedergabegüte

U_e = 1 mV an 75 Ω, ±40 kHz Hub
Selectivity Selector: Sharp

Signal-Rauschspannungs-Abstand		
Fremdspannungsabstand	mono	71 dB
	stereo	65 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	75 dB
	stereo	71 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand		
bezogen auf +67,5 kHz Hub		≧ 64 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)		
Intermodulationsanteile		2,0%
Oberschwingungsgehalt		≦ 0,25%
Klirrfaktor		
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub		
Abstimmung nach Instrument		≦ 0,15%
= 1 kHz, ±75 kHz Hub		0,4 %
= 250 Hz		≦ 0,15%
= 6,3 kHz		≦ 0,6 %
Übertragungsbereich (–3 dB)		
für Preemphasis 50 µs		8 Hz bis 16,9 kHz
Übersprechdämpfung		
1 kHz (→ Bild 4)		31 dB

IV Trennschärfe

U_e = 100 µV an 75 Ω
Selectivity Selector: Sharp

HF-ZF-Bandbreite	125 kHz
Sperrung (± 300-kHz-Selektion)	> 90 dB
Kreuzmodulationsdämpfung (± 300 kHz, → Bild 5)	> 70 dB
Großsignalselektion	→ Bild 9 (8)
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	2,2 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	> 100 dB
ZF-Dämpfung	> 100 dB

Verstärker AA-8700 E

Maximale Sinusausgangsleistung	
f = 1 kHz, an 4 Ω	2 × 125 W ≙ 27,0 dBV
f = 1 kHz, an 8 Ω	≧ 2 × 94 W ≙ 28,75 dBV
Impulsleistung	
gemessen mit Sinus-Burst, f = 1 kHz	
Tastverhältnis 1/16	
an 4 Ω	2 × 235 W ≙ 29,75 dBV
an 8 Ω	2 × 158 W ≙ 31,0 dBV
Innenwiderstand	
Dämpfungsfaktor an 4 Ω	
40 Hz	40
12,5 kHz	21

Übertragungsbereich (–3 dB)	<2 Hz bis 93 kHz
Leistungsbandbreite	
an 4 Ω	<10 Hz bis >100 kHz
Frequenzgang (20 Hz bis 20 kHz)	
bei geometrischer Mittelstellung	
der Klangsteller (→ Bild 10)	+0 / –0,2 dB
Phonoentzerrung (20 Hz bis 20 kHz)	
Abweichung von RIAA	+2(0) / –0,5 dB
Gehörrichtige Lautstärke	→ Bild 11
Klangregelung	→ Bilder 12, 13, 14
Filter	→ Bild 10
Einsatzfrequenzen	40 Hz / 10 kHz
Flankensteilheit	12 / 12 dB/Okt.

Eingangsempfindlichkeit	
bezogen auf Nennleistung an 4 Ω	
Phono 1, 2	2,0 mV ≙ –54 dBV
Phono 1 (MC)	0,14 mV ≙ –77 dBV
Aux, Tuner	125 mV ≙ –18 dBV
Monitor	125 mV ≙ –18 dBV
Main (Endverstärker)	700 mV ≙ – 3 dBV
Übersteuerungsfestigkeit	
Phono 1, 2	
max. Eingangsspannung	320 mV ≙ –10 dBV
Übersteuerungsreserve	44 dB
Monitor	
max. Eingangsspannung	>11,5 V ≙ +21 dBV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme	
DIN (R_L = 10 kΩ)	6,3 mV ≙ –44 dBV
Cinch	300 mV ≙ –10,5 dBV

Signal-Fremdspannung-Abstand	
bezogen auf Vollaussteuerung an 4 Ω	
Phono 1, 2	≧ 63 dB
Phono 1 (MC)	≧ 48,5 dB
Aux, Tuner	≧ 87 dB
Monitor	≧ 86 dB
Main (Endverstärker)	≧ 99 dB
bezogen auf 2 × 50 mW an 4 Ω	
Phono 1, 2	≧ 53 dB
Phono 1 (MC)	≧ 52,5 dB
Aux, Tuner	≧ 54 dB
Monitor	≧ 54 dB
Main (Endverstärker)	≧ 65 dB
Äquivalente Fremdspannung	
Phono	≦ –117 dBV
Klirrfaktor und Intermodulation	→ Bild 15

Übersprechdämpfung

	Phono	Hochpegel
40 Hz	≧ 60 dB	≧ 75 dB
1 kHz	58 dB	≧ 53 dB
10 kHz	≧ 43 dB	≧ 33 dB
Hinterband auf Aufnahme (10 kHz / –10 dBV)		
DIN-Buchse		≧ 20 dB
Cinchbuchsen		≧ 42 dB
Vorband auf Wiedergabe (10 kHz / –10 dBV)		≧ 37 dB



Digitale Frequenzanzeige (links) und LED-Abstimmhilfen (rechts) am AT 9700 E

Abschließend werden der besseren Übersichtlichkeit halber die Punktebewertungen für die verschiedenen Betriebsarten noch einmal zusammengefaßt:

I	Allgemeine Eigenschaften	8 Punkte
II	Empfindlichkeit	8 Punkte
III	Wiedergabegüte	Normal: 10 Punkte
		Sharp: 8 Punkte
IV	Trennschärfe	Normal: 2 Punkte
		Sharp: 10 Punkte

Hieraus ergibt sich unter Zugrundelegung der Gewichtung ×1, ×2, ×2, ×5 eine Gesamtpunktezahl von 90 für die Betriebsart Sharp – das zweitbeste bisher in unserem Labor ermittelte Ergebnis. Doch auch für jene Hörer, die in Empfangsgebieten wohnen, die nicht so gut versorgt sind und bei denen es deshalb mehr auf hohe Empfindlichkeit und gute Wiedergabeeigenschaften ankommt, ist der AT-9700 E eine interessante Alternative. Unter Zugrundelegung der für diese Empfangsverhältnisse zugeschnittenen Gewichtung ×1, ×3, ×4, ×2 erreicht der Aiwa immerhin noch 76 (Normal) bzw. 84 (Sharp) Punkte – ebenfalls ein sehr gutes Ergebnis.

Verstärker AA-8700 E

Der zum Empfänger passende Verstärker AA-8700 E bietet reichliche Leistungsreserven, wobei die Impulsleistung an 4 Ω nahezu doppelt so groß ist wie die Dauertonleistung. Die Leistungsbandbreite ist mit einer oberen Frequenzgrenze von über 100 kHz so groß, daß dynamische Verzerrungen (TIM) nicht zu befürchten sind.
Die Frequenzgänge (Bild 10) sind prinzipiell in Ordnung, allerdings zeigte unser Testgerät über Phono im rechten Kanal einen kleinen Fehler im Baßbereich, der aber sicherlich nicht typisch für die ganze Serie ist. Die Auslegung der Filter ist praxisgerecht, die Wirkung der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur (Bild 11) sollte jedoch etwas später einsetzen oder zu kleineren Lautstärken (–30 und –40 dB) progressiver verlaufen. Bild 12 zeigt den maximalen Regelumfang der Klangsteller für die verschiedenen Einsatzfrequenzen, die relativ dicht beieinander liegen. Hier wäre eine Verschiebung der beiden äußeren Einsatzfrequenzen (200 Hz, 5 kHz) weiter hinaus zu den Grenzen des Hörbereichs wünschenswert, beispielsweise 100 Hz und 10 kHz. Die folgenden Bilder 13 und 14 zeigen die Wirkungsweise der Klangsteller einzeln für die beiden Einsatzfrequenzpaare für alle Raststellungen von –10 bis +10.

Die Eingangsempfindlichkeiten liegen in dem heute üblichen Bereich; ausgezeichnet sind dabei die Übersteuerungsfestigkeiten. Die Signal-Fremdspannung-Abstände sind, bezogen auf Vollaussteuerung, ebenfalls ausgezeichnet, bezogen auf 2×50 mW jedoch nur durchschnittlich, was sehr häufig bei japanischen Geräten zugunsten einer hohen Übersteuerungsfestigkeit der Fall ist. Gut sind die Daten für Klirrgrad und Intermodulation (Bild 15) sowie die Übersprechdämpfungen zwischen den Stereokanälen. Die Werte der Monitorübersprechdämpfung dagegen reichen ganz und gar nicht aus. Bei 10 kHz werden von Hinterband auf Aufnahme über die DIN-Buchse nur 20 dB (!) gemessen, was mit Sicherheit zu hörbaren Echos bei Aufnahmen mit Hinterbandkontrolle führt. In diesem Falle sollte man also nach Möglichkeit die Cinchbuchsen verwenden: die 42 dB, die hier erreicht werden, sind zwar auch nicht gerade überwältigend, aber für viele Zwecke wohl hinreichend.

Empfangs- und Betriebstest

Empfänger AT-9700 E

Bei der Senderabstimmung erweist sich die doppelte Information über Skala und Digitalanzeige als durchaus angenehme Erleichterung, wobei man die Skala zur groben Orientierung benutzt und die Digitalanzeige dann zur Feineinstellung, die so lange fortzusetzen ist, bis die Locked-Anzeige neben den Ziffern aufleuchtet. Die Wiedergabequalität war bei stark einfallenden Ortssendern derjenigen unseres Referenzgerätes vollkommen ebenbürtig. Weder bezüglich Reinheit und Durchsichtigkeit des Klangs noch bezüglich des Rauschens war irgendein Unterschied feststellbar. Das gleiche gilt auch, zumindest beim Empfang der üblichen Rundfunkprogramme, für die Umschaltung zwischen den Betriebsarten Normal und Sharp. Die meßtechnisch nachgewiesenen Unterschiede sind einfach zu gering, um noch deutlich hörbar zu werden, und außerdem spielt sich dieser Vergleich empfängerseitig auf einem Niveau ab, das demjenigen „normaler" Rundfunksendungen überlegen ist.
Bezüglich der Trennung frequenzmäßig dicht benachbarter Stationen war der Aiwa unserem Vergleichsgerät ebenfalls ebenbürtig, wenn nicht sogar in einigen Passagen geringfügig überlegen. Mit beiden Empfängern konnte der Sender BR I (95,6 MHz), der sich an unserem Empfangsort nur sehr schwer von seinen Nachbarsendern (±100 kHz) trennen läßt, in vergleichbarer Qualität empfangen werden. Dabei schaltete der Aiwa in Stellung Auto des Selectivity Selector automatisch auf Sharp um; in Stellung Normal konnte diese Station überhaupt nicht empfangen werden. Die Ergebnisse an anderen kritischen Stellen des Frequenzbereichs bestätigten dieses hervorragende Ergebnis. Alle Schalter und Bedienungselemente arbeiten einwandfrei, was auch für die Muting gilt, die beim Abstimmvorgang keinerlei Störgeräusche hörbar werden läßt.

Verstärker AA-8700 E

Der Verstärker ist trotz seiner vielfältigen Möglichkeiten einfach zu bedienen. Schalter und sonstige Bedienungselemente arbeiten ebenfalls ohne die geringsten Stör- oder Knackgeräusche. Bei Umschaltung zwischen den Eingängen Phono, Tuner, Aux usw. wird das Signal stummgeschaltet, solange eine der Tasten gedrückt ist.
Über Phono wird aufgrund der hohen Empfindlichkeit der Eingänge HiFi-Lautstärke bereits in Stellung 5 bis 5,5 (von 10) des Lautstärkestellers erreicht. In dieser Stellung ist über die Lautsprecherboxen kein Rauschen und nur ganz schwaches Brummen zu hören. Die Wirkung der Loudness ist sehr stark, da der Lautstärkesteller auch für große Lautstärken nur wenig aufgedreht werden muß. Es empfiehlt sich daher, die Loudness nur in Verbindung mit dem Mutingschalter zu verwenden, der den Gesamtpegel um 20 dB absenkt. In diesem Falle muß nämlich zur Erzielung gleicher Lautstärke der Steller weiter aufgedreht werden (ca. 8,5 bis 9), so daß die Wirkung der Loudness geringer wird, außerdem ergibt sich ein größerer Stellbereich und vor allem im Bereich kleiner Lautstärken eine feiner dosierbare Einstellmöglichkeit.
Zum Hörtest haben wir den AA-8700 E eingangsseitig mit einem Tonabnehmer Shure V 15 III sowie mit dem neuen Ortofon MC-30 (→ HiFi Stereophonie 3/79) sowohl mit Übertrager über Eingang Phono MM als auch ohne Übertrager direkt über Eingang Phono MC verbunden. Als Boxen waren zwei Canton GLE 70 angeschlossen (→ HiFi-Stereophonie 3/79). In allen Fällen ließ das Klangbild keinerlei Wünsche offen, die Wiedergabe war ausgeglichen und durchsichtig, die Bässe kamen kräftig und trocken, die Höhen lebendig und präsent. Die Leistungsreserven reichten gut aus, um auch die Dynamik hochausgesteuerter Direktschnittplatten voll auszunutzen.

Zusammenfassung

Mit den beiden Komponenten Empfänger AT-9700 E und Verstärker AA-8700 E ist der japanischen Firma Aiwa ein guter Wurf gelungen. Insbesondere der Tuner setzt von seinen Empfangs- und Wiedergabeleistungen her neue Maßstäbe in dieser Preisklasse; man kann ihn ohne Zweifel in die Spitzenklasse heutiger UKW-Empfänger einstufen. Auch der Verstärker bietet mit Ausnahme der Monitorübersprechdämpfung gute bis sehr gute Daten, rein klanglich kann auch er der Spitzenklasse zugerechnet werden. Beide Geräte bieten hohen Bedienungskomfort; Konstruktion und Fertigung sind tadellos, so daß ihnen ein sehr günstiges Preis-Leistung-Verhältnis zugesprochen werden darf. mth

Satter Sound



Beratung, Einbau, Service
bei Ihrem Fachhändler.

harman deutschland GmbH
Hünderstr. 1 - 7100 Heilbronn
Tel. 07131-4801

B+B Auto Exclusiv Service hat obiges Fahrzeugfoto zur Verfügung gestellt

PA

von Tele

ist das be

fernseh

der W

Telefunken. Erfo

AL

efunken

este Farb-

-System

Welt.

TELEFUNKEN
Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

hren im Erfinden.

HIGH
von Tele
ist das
HiFi-Com
System

*Compander ist der Begriff für heute übliche Stör- und Rausc

Telefunken. Erf

COM
funken
beste
pander-*
der Welt.

nterdrückungssysteme bei der Tonaufnahme und -wiedergabe.

Wie das PAL-System von Telefunken das Farbfernsehen, so revolutioniert jetzt das HIGH COM-System von Telefunken die Stör- und Rauschunterdrückung bei der Tonaufnahme und -wiedergabe.

HIGH COM ist der Name für ein völlig neues HiFi-Breitband-Compander-System, das Klangreinheit ohne hörbare Nebengeräusche bei der Aufnahme und Wiedergabe garantiert, und zwar über den gesamten Frequenzumfang und ohne Klangverfälschungen durch Geräte- und Cassetten-Toleranzen. Es senkt sämtliche Störsignale, die auf dem Übertragungsweg entstehen, bis unter die Hörbarkeitsgrenze ab.

Die damit erreichte Störunterdrückung von 20 dB ist um 11 dB größer als beim herkömmlichen DOLBY*NR-System.

HIGH COM von Telefunken ist ein weiterer Meilenstein in der High Fidelity.

*Eingetragenes Warenzeichen der DOLBY Laboratories Inc.

HIGH ( ) COM

TELEFUNKEN

Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

hren im Erfinden.

HIGH COM gibt ga
HIGH COM vo

Rauschunterdrückung gehört heute bereits zum Standard guter HiFi-Cassettenrecorder.

Bis heute mußte sich aber jeder Musikfreund damit abfinden, daß die herkömmlichen Systeme zur Rauschunterdrückung die auf dem Übertragungsweg hinzukommenden Störgeräusche zwar mildern, nicht aber unhörbar machen konnten.

Selbst das bisher verbreitetste HiFi-Compander-System DOLBY*NR kann mit einer Störunterdrückung von 9 dB nicht diesen von anspruchsvollen HiFi-Hörern gewünschten Idealfall erreichen.

Jetzt hat Telefunken mit HIGH COM einen weiteren Meilenstein in der High Fidelity gesetzt und ein HiFi-Compander-System zur Unterdrückung unerwünschter Störgeräusche entwickelt, wie es unter Berücksichtigung der Preis-/Leistungsrelation zur Zeit weltweit ohne Beispiel ist.

Grundsätzlich verfährt HIGH COM wie DOLBY NR nach dem Prinzip der Dynamik-Einengung vor (Compressor) und der spiegelbildlichen Ausweitung nach (Expander) der Übertragung oder Speicherung von Tonsignalen.

Bei diesen Systemen, kurz Compander genannt, durchlaufen die lauten Stellen, die die Störsignale bereits übertönen, den Compressor und Expander unverändert. Dagegen werden die leisen Stellen im Compressor bis über das Störgeräusch angehoben und im Expander wieder auf den Ursprungswert abgesenkt. Die auf dem Übertragungsweg hinzugekommenen Störungen werden dabei von den komprimierten Signalen überlagert und schließlich mit ihnen im gleichen Verhältnis abgesenkt. Die Originaldynamik bleibt erhalten, das Störgeräusch kann im Idealfall sogar unter die Hörbarkeitsgrenze gebracht werden.

Keiner der herkömmlichen Sliding-Band-Compander war und ist aber in der Lage, diesen Idealfall zu erreichen.

Auch von DOLBY NR unterscheidet sich der neue Breitband-Compander HIGH COM von Telefunken für jeden deutlich hörbar in Wirksamkeit und Qualität. Einmal in der erreichbaren Störunterdrückung, zum anderen in der Erhaltung der Übertragungstreue.

In Zahlen ausgedrückt wird die überragende Wirkung von HIGH COM noch anschaulicher. So beträgt die Störbefreiung durch den HIGH COM-Compander 20 dB, was bedeutet, daß die Rauschleistung auf ca. 1 Prozent des Wertes abgesenkt wird, den man ohne Compandierung erhält. Diese Störunterdrückung demonstriert HIGH COM besonders eindrucksvoll bei leisen Stellen und besonders dann, wenn das Nutzsignal ganz verschwindet, wie zum Beispiel in Musikpausen. Da hier jeglicher Verdeckungseffekt wegfällt, werden Störgeräusche besonders unangenehm empfunden.

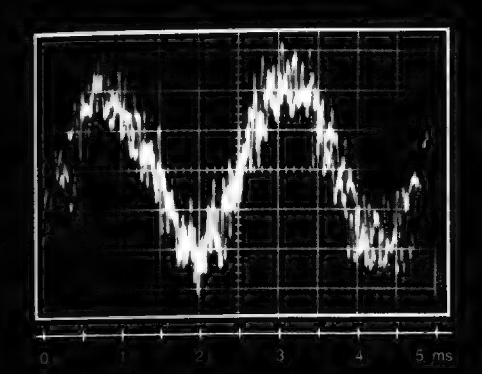
Vergleicht man den Frequenzgang des sogenannten Ruherauschens zwischen HIGH COM und herkömmlichen Compandern, so zeigt sich, daß der erreichbare Geräuschabstandsgewinn mit HIGH COM generell um 11 dB höher ist und sich außerdem in der Wirkung über den gesamten Hörfrequenzbereich erstreckt. Mit HIGH COM werden dabei sogar die bisher nie ganz zu vermeidenden Brummstörungen mit in die Unterdrückung einbezogen.

Mitbestimmend für den HiFi-Genuß ist neben der optimalen Unterdrückung von Störgeräuschen auch die erreichbare Wiedergabetreue, weil die beste Störunterdrückung nichts nützen kann, wenn der Compander das zu übertragende Signal verfälscht.

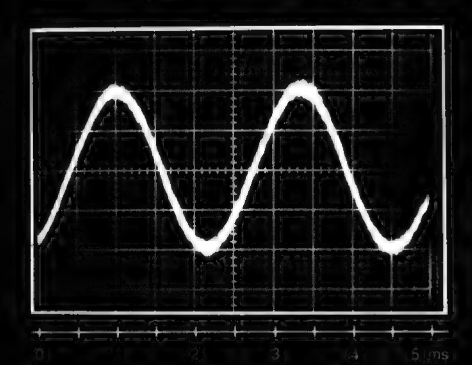
Auch hier stellt HIGH COM seine Leistungsfähigkeit eindrucksvoll unter Beweis. Selbst sehr schnelle, besonders kritische Einschwingvorgänge, wie beispielsweise ein Triangel-Anschlag, der sehr schnell anschwingt und sehr hohe

Telefunken. Erf

nz klar den Ton an.
n Telefunken.



Oszillogramm eines Sinustons, gemessen über Cassettenband, ohne HIGH COM-Compandierung.



Das Oszillogramm des gleichen Sinustons mit Bearbeitung durch HIGH COM zeigt eine Störbefreiung von ca. 20 dB.

Frequenzen enthält, bleibt beim HIGH COM-System im Hörbereich unverfälscht. In der ausgezeichneten Verarbeitung dieser sehr schnellen Einschwingvorgänge übertrifft HIGH COM sogar manchen Compander für semi-professionelle Anwendung.

Eine weitere, sehr wichtige Forderung ist die Unempfindlichkeit gegenüber Toleranzen. HIGH COM von Telefunken basiert auf einem Schaltungsprinzip, bei dem es nur auf die Verhältnisse von Bauelementen zueinander ankommt, während die Toleranzen der absoluten Werte ohne Einfluß bleiben. Darüber hinaus ist HIGH COM aber auch unempfindlich gegenüber Toleranzen des Übertragungskanals – ganz im Gegensatz zu den heute weit verbreiteten Sliding-Band-Compandern. Kommt am Expandereingang das Signal mit einem falschen Pegel an, entstehen bei herkömmlichen Compandern unvermeidbar Klangbildverfälschungen, entweder eine Höhenanhebung oder Höhenabsenkung.

Bei HIGH COM dagegen bleibt die Spektralbewertung völlig unverändert. Selbst bei so extrem großen Pegelverfälschungen von ± 6 dB bleibt mit HIGH COM lediglich ein Dynamikfehler übrig, der sich im wesentlichen in einer Änderung der Lautstärke äußert.

Bei Frequenzfehlern im Übertragungskanal trifft das gleiche zu. Im Gegensatz zu anderen Systemen wird die Spektralbewertung durch HIGH COM nicht zusätzlich verändert.

Totale Störunterdrückung bis unter die Hörbarkeitsgrenze, absolute Wiedergabetreue auch noch bei sehr schnellen Einschwingvorgängen und größte Unempfindlichkeit gegenüber Toleranzen zeichnen den neuen Breitband-Compander HIGH COM von Telefunken gegenüber allen herkömmlichen Sliding-Band-Compandersystemen aus. HIGH COM ist das erste und zur Zeit einzige Störunterdrückungssystem, das dem Musikliebhaber auch bei Cassettenaufnahmen ungestörte Tonwiedergabe garantiert.

HIGH COM von Telefunken können Sie in Kürze bei Ihrem Telefunken-Fachhändler kennenlernen. Er demonstriert Ihnen gern den hörbaren Unterschied zwischen herkömmlichen Rauschunterdrückungssystemen und HIGH COM von Telefunken.

HIGH ( ) COM

*Eingetragenes Warenzeichen der DOLBY Laboratories Inc.

TELEFUNKEN

Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

hren im Erfinden.

Empfänger / Verstärker



Visonik VST 1000 Visonik VSA 1000

Neben den schon seit längerer Zeit bekannten Lautsprecherboxen aus eigener Entwicklung und Fertigung (David und Expuls, → Test in diesem Heft) beschäftigt sich die Hamburger Firma Dahl Elektronik GmbH seit der hifi '78 auch mit der Auswahl und dem Vertrieb elektronischer Komponenten unter dem Markennamen „Visonik". Das Programm umfaßt den Empfänger VST 1000, den Verstärker VSA 1000, den Cassettenrecorder VSC 1000 und fünf Plattenspielermodelle. Die drei von den Abmessungen und von der Gestaltung her zueinander passenden Elektronikbausteine können auch mit Griffen ausgerüstet und wahlweise horizontal oder vertikal als Turm aufgestellt werden. Alle Geräte sind mit schwarzer oder silberfarbener Frontplatte erhältlich; zusätzlich sind auch Holzgehäuse lieferbar. Die unverbindlichen Ladenpreise der im folgenden Test vorgestellten Modelle betragen: Empfänger VST 1000 knapp 700 DM, Verstärker VSA 1000 knapp 800 DM.

Beschreibung

Empfänger VST 1000

Auffallend am Empfänger VST 1000 sind die großzügige und übersichtliche, im UKW-Bereich äquidistant geteilte Abstimmskala mit der präzisen Frequenzunterteilung sowie die großflächigen Abstimminstrumente für Signalstärke und Ratiomitte. Neben dem Netzschalter links außen stehen noch zwei Kippschalter für Stereorauschfilter (Stereo Blend) und Stummabstimmung (FM Muting) und drei Drucktastenschalter zur Verfügung, mit denen man zwischen UKW (FM) und MW (AM) wählen kann. Bei UKW sind wie üblich die beiden Betriebsarten Mono und Auto (automatische Mono/Stereo-Umschaltung beim Empfang entsprechender Programme) möglich, die Stereoanzeigeleuchte befindet sich rechts oben im Skalenausschnitt.

Der Senderabstimmechanismus arbeitet mit Schwungradunterstützung.

An der Rückseite des Gerätes findet man auf der linken Seite Schraubklemmen zum Anschluß von UKW- (300 und 75 Ω) und MW-Antennen sowie eine 75-Ω-Koaxbuchse für UKW. Für MW-Empfang ist zusätzlich noch eine ausklappbare und schwenkbare Ferritantenne vorhanden.

Das tonfrequente Ausgangssignal kann wahlweise über eine DIN-Buchse oder zwei Cinchbuchsen abgenommen werden, die beiden Ausgänge liegen parallel und haben einen gemeinsamen Pegelsteller, mit dem die Lautstärke an die Empfindlichkeit des nachgeschalteten Verstärkers bzw. an die anderen verwendeten Programmquellen (z. B. Plattenspieler) angepaßt werden kann.

Verstärker VSA 1000

Die Frontansicht des Verstärkers VSA 1000 wird ebenfalls von zwei großflächigen Anzeigeinstrumenten bestimmt, die sich genau an der gleichen Position befinden wie die Abstimminstrumente beim Empfänger, so daß sich beim Übereinanderstellen der Geräte ein

harmonisches und übersichtliches Gesamtbild ergibt. Die beiden Instrumente zeigen den Ausgangspegel an den Lautsprecherausgängen an (Spitzenwert; dabei können an zwei verschiedenen Skalen die Ausgangsleistungen für 4- und 8-Ω-Boxen abgelesen werden). Zusätzlich befindet sich zwischen den beiden Instrumenten noch eine Überlastungsanzeige in Form einer bei Übersteuerung rot aufleuchtenden LED (Clipping Level).

Unterhalb der beiden Aussteuerungsinstrumente befinden sich die Klangsteller für Bässe und Höhen. Die beiden Schalter in der Mitte zwischen den Stellern ermöglichen die Umschaltung zwischen jeweils zwei verschiedenen Einsatzfrequenzen (Baß 125 / 300 Hz, Höhen 2,5 / 10 kHz) bzw. in Mittelstellung die völlige Abschaltung dieser Stufen, wobei ein optimal linearer Frequenzgang erzielt wird und auch der Signal-Rauschspannung-Abstand etwas verbessert werden kann. Links außen oberhalb des Netzschalters findet man eine Klinkenbuchse zum Anschluß eines Kopfhörers und darüber den Lautsprecherwahlschalter.

Ähnlich wie schon seit langem – z.B. von Braun-Geräten her – bekannt, kann die Lautstärkeeinstellung auch beim Visonik-Verstärker an zwei getrennten Stellern erfolgen, von denen der eine (Level) frequenzunabhängig arbeitet, der andere (Volume) mit gehörrichtiger Frequenzgangkorrektur, die bei Verringerung der Lautstärke Bässe und Höhen anhebt, um dadurch die abnehmende Empfindlichkeit des menschlichen Ohrs für diese Frequenzbereiche auszugleichen. Diese gehörrichtige Korrektur kann mit Hilfe einer Drucktaste an der Geräterückseite abgeschaltet werden. Ist diese Taste eingedrückt, arbeiten beide Steller frequenzunabhängig. Ein separater Balancesteller ist beim VSA 1000 nicht erforderlich, da der Pegelsteller (Level) zweigeteilt ist und eine getrennte Einstellung für den rechten und linken Stereokanal ermöglicht.

Als Programmquellen können zwei Bandgeräte, zwei weitere hochpegelige Quellen (Tuner, Aux) sowie zwei Phonogeräte angeschlossen werden. Für viele Benutzer sicherlich praktisch ist dabei die Ausführung der Anschlußbuchsen auf der Geräterückseite, die teils als Cinch- (Phono 1, Tuner, Tape 1 und 2), teils als DIN-Buchsen (Phono 2, Aux und ebenfalls Tape 1) ausgeführt sind. Die Umschaltung erfolgt mit dem Programmwahlschalter (Drehschalter rechts außen) und dem darunter liegenden dreistufigen Monitorkippschalter. Der Schalter Dubbing ermöglicht auch direktes Überspielen zwischen zwei angeschlossenen Bandgeräten. Drei weitere Schalter schalten Baß- und Höhenfilter sowie Stereo/Mono-Betrieb.

Das Anschlußfeld an der Geräterückseite enthält neben den bereits beschriebenen Eingängen noch zwei weitere Cinchbuchsenpaare für Vorverstärkerausgang und Endverstärkereingang. Im Normalfall sind Vorverstärker und Endstufe intern miteinander verbunden. Will man sie getrennt betreiben – z.B. um eine Tonbandaufnahme mit den Klangstellern und/oder den Balance- und Lautstärkestellern beeinflussen zu können –, so ist der Schalter Pre-Main neben dem bereits erwähnten Loudness-Schalter zu drücken.

Auch die Lautsprecheranschlüsse für die beiden Paare A und B sind unterschiedlich ausgeführt. Für Paar A stehen Federklemmen (für Kabel mit blanken Enden), für Paar B zwei DIN-Buchsen zur Verfügung.

Beiden Geräten liegen ausführliche dreisprachige (deutsch, englisch und französisch) Bedienungsanleitungen bei, die nicht nur die Handhabung der Geräte leichtverständlich erläutern, sondern die auch nützliche allgemeine Informationen und Hinweise wie beispielsweise über den Sinn und Zweck der getrennten Level- und Volumesteller und ihren richtigen Gebrauch, allerdings – zumindest beim Verstärker – keine technischen Daten enthalten.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Empfänger VST 1000

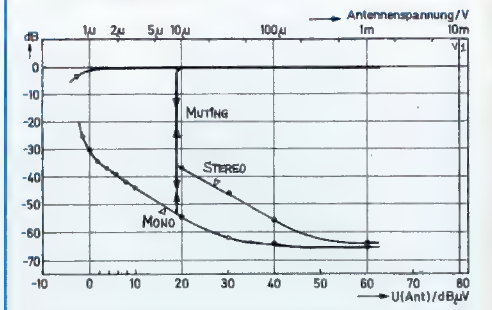
Die große und mit präzisen Markierungen unterteilte Abstimmskala des Empfängers erwies sich bei unserem Testgerät als erfreulich genau, die Frequenzabweichungen lagen im nutzbaren Empfangsbereich unter 100 kHz. Dem Signalstärkeinstrument muß gute Anzeigecharakteristik zuerkannt werden; mit einem Anzeigebereich bis 3 mV ist es in den meisten Fällen auch zur Ausrichtung einer Rotorantenne geeignet. Das Ratiomitteinstrument wies einen Fehler von etwa 30 kHz auf, was bedeutet, daß man, wenn das Instrument genau in der Mitte steht, mit der Abstimmung des Gerätes in Wirklichkeit um 30 kHz neben dem Sender liegt. Das dürfte aber ein Ausreißer unseres Testgerätes und nicht serientypisch sein. Die Ausgangsspannung des Tonsignals ist mit dem Drehknopf neben den Buchsen einstellbar, dabei wirkt der Steller gleichermaßen auf beide Ausgänge (Cinch und DIN), die parallel geschaltet sind. Der Ausgangswiderstand ist, dynamisch gemessen, mit etwa 15 Ω bei 1 kHz sehr gering, er steigt allerdings im Baßbereich abhängig von der Frequenz bis etwa 1 kΩ an. Dennoch können theoretisch nahezu beliebig lange Tonkabel angeschlossen werden, jedoch darf generell der Lastwiderstand nicht kleiner sein als 1,5 kΩ, da sonst das Signal wegen der unsymmetrischen Ausgangsstufe halbseitig begrenzt wird. Übliche hochpegelige Verstärkereingänge haben Eingangswiderstände in der Größenordnung von 47 bis 100 kΩ oder darüber, so daß in der Praxis keine Schwierigkeiten zu erwarten sind.

Die Eingangsempfindlichkeit ist mono wie stereo sehr gut, Muting- und Stereoschaltschwelle liegen praxisgerecht (Bild 1). Auch die Wiedergabeeigenschaften verdienen die Bewertung gut: Unsere Meßergebnisse bieten hier ein ausgeglichenes Bild.

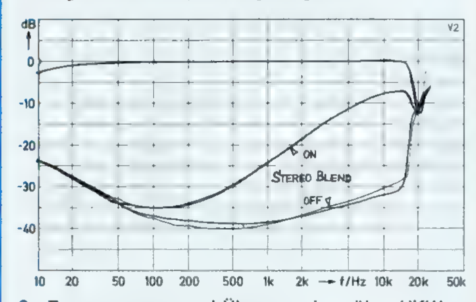
Zur Messung der Trennschärfe (Bilder 5), die ein nicht nur für diese Preisklasse außergewöhnlich gutes Ergebnis erbrachte, mußte das Gerät, bezogen auf die Anzeige des Ratiomitteinstruments, um die bereits erwähnten 30 kHz „fehlabgestimmt“ werden, da sich sonst keine auswertbare Kurve ergeben hätte. Da das Gerät auch keine nennenswerten Mehrfachempfangsstellen zeigt (Bild 6), erzielt der VST 1000 in dieser Kategorie mit 9 Punkten nahezu die Maximalbewertung. Die einzelnen Punktebewertungen in den vier Kategorien ergeben:

I	Allgemeine Eigenschaften	7 Punkte
II	Empfindlichkeit	8 Punkte
III	Wiedergabegüte	6 Punkte
IV	Trennschärfe	9 Punkte

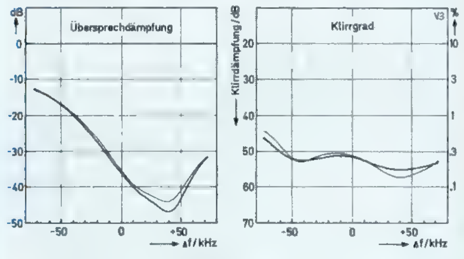
Empfänger VST 1000



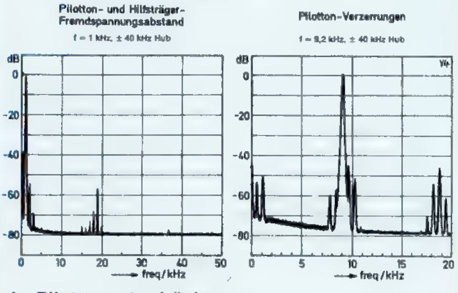
1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW

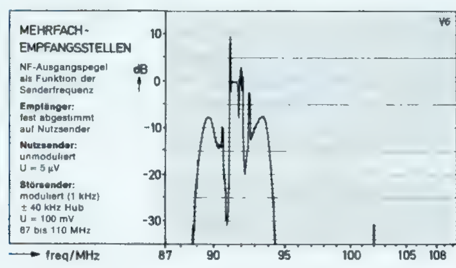


3 Verhalten bei Verstimmung



4 Pilottonunterdrückung

5 Wirksame Trennschärfe



6 Großsignalverhalten

Ergebnisse unserer Messungen

Empfänger VTS 1000

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich
FM (UKW) — 87,5 bis 109,4 MHz

Skalengenauigkeit (UKW)

Frequenzabweichung	
88 MHz:	+80 kHz
92 MHz:	+40 kHz
96 MHz:	±0 kHz
100 MHz:	±0 kHz
104 MHz:	+80 kHz
108 MHz:	+170 kHz

Abstimminstrumente
a) Signalstärkeinstrument
Vollausschlag für — 3 mV
b) Ratiomitteinstrument
Frequenzabweichung
gegenüber Rauschminimum — +30 kHz
Empfindlichkeit/Skt. — ±55 kHz

Frequenzstabilität
Abweichung der Mittenfrequenz
bei Änderung der Netzspannung
im Bereich 190 bis 250 V — ±0 kHz

Ausgangsspannung
bei 1 kHz, ±40 kHz Hub — 0 bis 620 mV

Innenwiderstand
20 Hz bis 10 kHz — ≈15 Ω

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB) — 0,7 μV (–28 dBpW)

Eingangsempfindlichkeit
mono 26 dB S+N/N — 0,8 μV (–27 dBpW)
stereo 46 dB S+N/N — 32 μV (+5 dBpW)

Stummabstimmung
Schaltschwelle — 9 μV
hierbei S+N/N mono — 53 dB
hierbei S+N/N stereo — 36 dB

Stereoumschaltung — 9 μV
hierbei S+N/N — 36 dB

III Wiedergabegüte

U_e = 1 mV an 75 Ω, ±40 kHz Hub

Signal-Rauschspannung-Abstand

Fremdspannungsabstand	mono	65 dB
	stereo	≧ 64 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	60 dB
	stereo	61 dB

Pilotton-Fremdspannungsabstand
bezogen auf +67,5 kHz Hub — ≧ 57 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)
Intermodulationsanteile — 0,32 %
Oberschwingungsgehalt — ≧ 0,55 %

Klirrfaktor
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub
Abstimmung nach Instrument — 0,26 %
= 1 kHz, ±75 kHz Hub — ≦ 0,29 %
≦ 250 Hz — ≦ 0,27 %
= 6,3 kHz — ≦ 0,55 %

Übertragungsbereich (–3 dB)
für Preemphasis 50 μs — 9 Hz bis 17,0 kHz

Übersprechdämpfung (1 kHz) — 36 dB

IV Trennschärfe

U_e = 100 μV an 75 Ω

HF-ZF-Bandbreite — 115 kHz

Sperrung (±300-Selektion) — 85 dB

Kreuzmodulationsdämpfung
(±300 kHz, → Bild 5) — 72 dB

Großsignalselektion — → Bild 6

Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV) — 0,8 dB

Spiegelfrequenzdämpfung — 86 dB

ZF-Dämpfung — >100 dB

Verstärker VSA 1000

Maximale Sinusausgangsleistung
f = 1 kHz, an 4 Ω — 2 × 100 W ≙ 26,0 dBV
f = 1 kHz, an 8 Ω — 2 × 70 W ≙ 27,5 dBV

Impulsleistung
gemessen mit Sinus-Burst, f = 1 kHz
Tastverhältnis 1/16
an 4 Ω — 2 × 160 W ≙ 28,0 dBV
an 8 Ω — 2 × 105 W ≙ 29,25 dBV

Innenwiderstand
Dämpfungsfaktor an 4 Ω
40 Hz — ≧ 24
12,5 kHz — ≧ 18

Übertragungsbereich (–3 dB) — 5 Hz bis 69 kHz

Leistungsbandbreite
an 4 Ω — <10 Hz bis 80 kHz

Frequenzgang (20 Hz bis 20 kHz)
bei geometrischer Mittelstellung
der Klangsteller (→Bild 7) — +0,5 / –0,2 dB

Phonoentzerrung (20 Hz bis 20 kHz)
Abweichung von RIAA — +0 / –1,5 dB

Gehörrichtige Lautstärke — →Bild 8

Klangregelung — →Bilder 10, 11, 12

Filter — →Bild 7
Einsatzfrequenzen — 35 Hz / 13 kHz
Flankensteilheit — 12 / 12 dB/Okt.

Eingangsempfindlichkeiten
bezogen auf Nennleistung an 4 Ω
Levelsteller in maximaler Position (+17 dB)
Phono 1, 2 — 2,25 mV ≙ –53 dBV
Aux, Tuner — 140 mV ≙ –17 dBV
Monitor — 140 mV ≙ –17 dBV
Main (Endverstärker) — 500 mV ≙ – 6 dBV

Übersteuerungsfestigkeit
Phono 1, 2: max. Eingangsspannung
Level +17 dB — 17 mV ≙ –35,5 dBV
Level 0 dB — 100 mV ≙ –20 dBV
Übersteuerungsreserve — 17,5 dB
Monitor: max. Eingangsspannung
Level +17 dB — 1,0 V ≙ ± 0 dBV
Level 0 dB — 6,8 V ≙ +16 dBV

Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme
DIN (R_L = 10 kΩ) — 10 mV ≙ –40 dBV
Cinch — 320 mV ≙ –10 dBV

Signal-Fremdspannung-Abstand
bezogen auf Vollaussteuerung an 4 Ω
Phono 1, 2 — ≧ 63 dB
Aux, Tuner — ≧ 80 dB
Monitor — ≧ 79 dB
Main (Endverstärker) — ≧ 90 dB
bezogen auf 2 × 50 mW an 4 Ω
Levelsteller in maximaler Position (+17 dB)
Phono 1, 2 — ≧ 61,5 dB
Aux, Tuner — ≧ 63 dB
Monitor — ≧ 63 dB
Main (Endverstärker) — ≧ 64 dB
Levelsteller auf 0 dB
Phono 1, 2 — ≧ 60,5 dB
Aux, Tuner — ≧ 62,5 dB
Monitor — ≧ 62,5 dB

Äquivalente Fremdspannung
Phono — –116 dBV

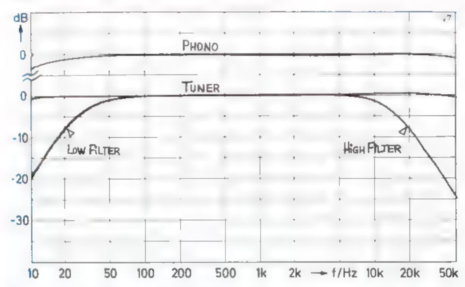
Klirrfaktor und Intermodulation — →Bild 13

Übersprechdämpfung

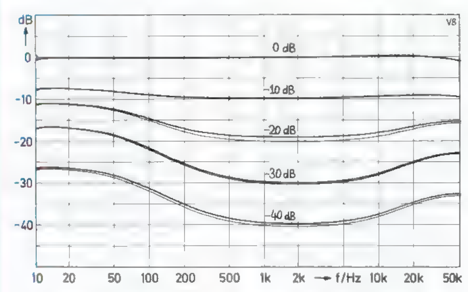
	Phono	Hochpegel
40 Hz	42 dB	57 dB
1 kHz	≧ 57 dB	≧ 54 dB
10 kHz	≧ 47 dB	≧ 35 dB

Hinterband auf Aufnahme
(10 kHz / –10 dBV)
DIN-Buchse — ≧ 45 dB
Cinchbuchsen — ≧ 46 dB
Vorband auf Wiedergabe
(10 kHz / –10 dBV) — 40 dB

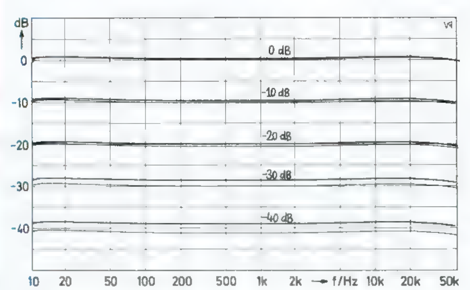
Verstärker VSA 1000



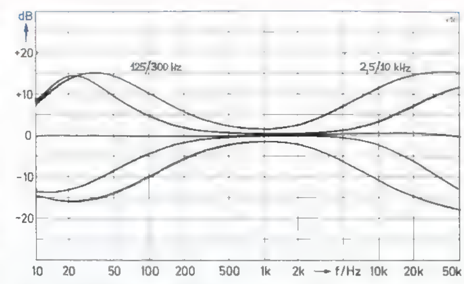
7 Frequenzgang über Phono, Tuner und Filter



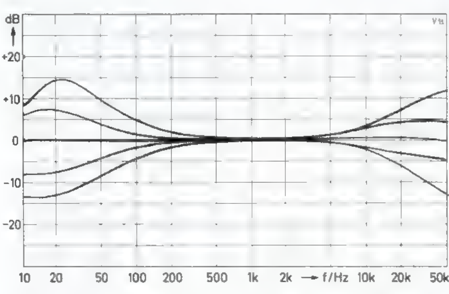
8 Wirkungsweise der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur (Loudness), gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung (0 dB), Pegeleinstellung 0 bis –40 dB am Volumesteller



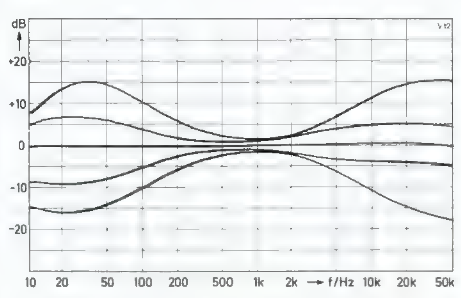
9 Wirkungsweise des Levelstellers, gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung (0 dB) und den Stellerpositionen +17 dB bis –23 dB



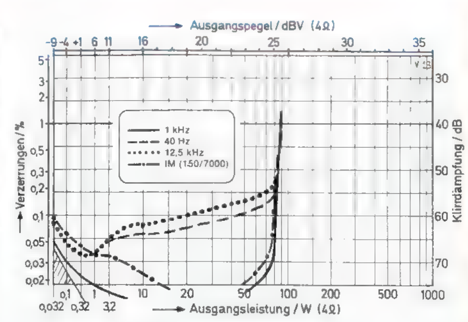
10 Stellbereich der Klangsteller in den Maximal- bzw. Minimal-Positionen für die verschiedenen Einsatzfrequenzen



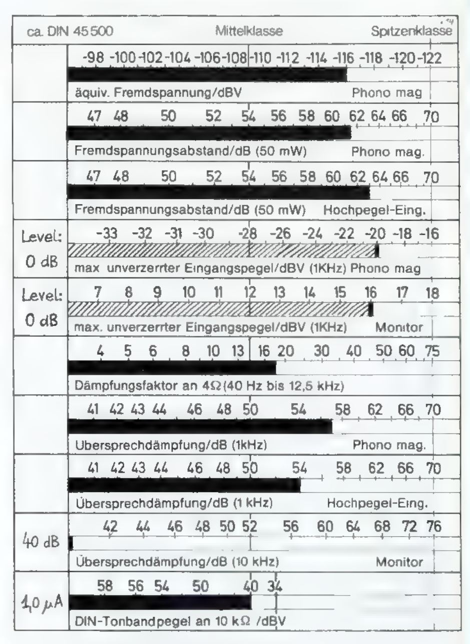
11 Wirkungsweise der Klangsteller, Einsatzfrequenzen 125 Hz / 10 kHz, gemessen in den Positionen +10 / +5 / ±0 / –5 / –10



12 Wirkungsweise der Klangsteller wie Bild 11, jedoch Einsatzfrequenzen 300 kHz / 2,5 Hz



13 Leistung-Verzerrung-Diagramm



14 Wichtige Qualitätskriterien

Wenngleich diese Einzelbewertungen relativ ausgeglichen sind, so zeigt sich doch, daß durch die extrem geringe Bandbreite des Geräts – die für die ausgezeichnete Trennschärfe verantwortlich ist – die Wiedergabeeigenschaften (Kategorie III) etwas in Mitleidenschaft gezogen werden. Hier erreicht der VST 1000 mit „nur" 6 Punkten das geringste Teilergebnis, das, absolut betrachtet, keineswegs schlecht ist, aber hinter den anderen Eigenschaften doch um 2 bis 3 Punkte zurückliegt. Nach unseren Testerfahrungen wirkt sich in diesem Bereich ein Unterschied von 2 bis 3 Punkten gehörmäßig so gut wie nicht oder nur sehr minimal aus, im Gegensatz zu vergleichbaren Qualitätsunterschieden im Bereich der Trennschärfe. Hier sind bei der Wiedergabe selektionskritisch einfallender Stationen Unterschiede zwischen Geräten, deren Trennschärfebewertungen 3 Punkte auseinander liegen, meist deutlich hörbar, wobei bei dem geringer bewerteten Gerät im allgemeinen stärkere Störgeräusche wie Prasseln, Zirpen und Zwitschern zu vernehmen sind. Störungen dieser Art – und seien sie noch so gering – sind auf die Dauer unzweifelhaft lästiger als beispielsweise ein geringfügig höherer Klirrgrad oder eine kleinere Übersprechdämpfung, solange sich diese Werte oberhalb einer bestimmten Minimalgrenze (= 0 Punkte) befinden. Bei der Ermittlung der Gesamtpunktebewertung tragen wir dieser gehörmäßig unterschiedlichen Wirksamkeit dadurch Rechnung, daß wir die Ergebnisse der einzelnen Kategorien unterschiedlich gewichten und erst dann zum Gesamtergebnis zusammenfügen. Als praxisnah hat sich dabei die Gewichtung ×1, ×2, ×3, ×5 erwiesen. Hiermit erreicht der VST 1000 ein Gesamtergebnis von 80 Punkten (von 100 möglichen), was, absolut gesehen, als sehr gut zu bezeichnen ist und bei Berücksichtigung des Gerätepreises ein außerordentliches, bislang noch nicht erreichtes Ergebnis darstellt. Der VST 1000 ist nach dem Wega Modul 42 T (→ HiFi-Stereophonie 1/1979) ein weiterer Beleg dafür, daß auf dem Empfängersektor in der zurückliegenden Zeit erhebliche Fortschritte erzielt werden konnten. Durch den Einsatz neuer und leistungsfähigerer Bauelemente können Eigenschaften, die früher nur in aufwendigen und dementsprechend teuren Geräten der Spitzenklasse zu finden waren, heute auch mit relativ bescheidenem schaltungstechnischem Aufwand und somit zu erschwinglichen Preisen realisiert werden.

Verstärker VSA 1000

Die Messungen am Verstärker VSA 1000 weisen auch diesen als ein in den wesentlichen Punkten gutes Gerät aus. Die Ausgangsleistung liegt mit einiger Reserve über der Herstellerangabe von 2×80 W. Die Leistungsbandbreite ist an der oberen Frequenzgrenze größer als der Übertragungsbereich, so daß keine dynamischen Verzerrungen befürchtet werden müssen. Die Frequenzgänge (Bild 7) sind tadellos, die Filter bezüglich Einsatzpunkt und Flankensteilheit praxisgerecht, ebenso die Klangsteller (Bilder 10, 11, 12). Die Bilder 8 und 9 zeigen die verschiedene Wirkungsweise des Volumestellers (mit eingeschalteter Loudness, Bild 8) und des Levelstellers (Bild 9). Der Levelsteller zeigt im unteren Pegelbereich (–40 dB) Kanalabweichungen von etwa 2 dB (Bild 9). Dies ist jedoch für die Praxis ohne große Bedeutung, da die Lautstärkeeinstellung ja zweckmäßigerweise mit dem Volumesteller erfolgt und deshalb der Levelsteller in der Regel nicht so weit zurückgedreht wird.

Die Eingangsempfindlichkeiten wurden um der Vergleichbarkeit mit anderen Geräten willen bei voll aufgedrehten Level- (+17 dB) und Volumestellern gemessen. Bei Einstellung des Levelstellers auf 0 dB erhöhen sich die angegebenen Pegelwerte um jeweils 16 dB, d. h., die Empfindlichkeiten verringern sich um die entsprechenden Werte. Die Übersteuerungsfestigkeit der Eingänge ist bei voll aufgedrehtem Levelsteller mit nur 17 mV (≙ –35,5 dBV) für den Phonoeingang bzw. 1,0 V (≙ 0 dBV) für Monitor absolut ungenügend, allerdings ist der Levelsteller bei richtiger Handhabung in der Praxis wohl nie voll aufgedreht, sondern um etwa 12 bis 20 dB zurückgedreht, je nach Ausgangspegel der betreffenden Programmquelle. Die



Rückwärtiges Anschlußfeld des VSA 1000 mit Cinch- und DIN-Buchsen sowie Schalter für gehörrichtige Lautstärke

maximale Eingangsspannung beträgt dann (Einstellung 0 dB) bei Phono 100 mV, bei Monitor 6,3 V, was für die Praxis als ausreichend angesehen werden kann. Diese Werte sind im Balkendiagramm (Bild 14) gestrichelt eingezeichnet.

Als überdurchschnittlich müssen die Daten der Signal-Rauschspannung-Abstände bezeichnet werden. Die für übliches Hören besonders wichtigen, auf 2 × 50 mW bezogenen Werte liegen alle über 60 dB, auch bei zurückgedrehtem Levelsteller, wie es der Praxis entspricht. Die Klangsteller waren bei diesen Messungen ausgeschaltet (Schalter in Mittelposition), in eingeschaltetem Zustand können sich die angegebenen Werte um 0,5 bis 1 dB verringern.

Ein nicht ganz zufriedenstellender Punkt sind die Verzerrungen (Bild 13). Hier verlaufen die Klirrgradkurven für 12,5 kHz und ebenso die Kurve der Intermodulation nicht im optimalen Bereich. Andererseits sind die gemessenen Werte zwischen 0,05 und 0,2% auch wiederum nicht so groß, daß dadurch eine deutlich hörbare Klangbeeinflussung zu befürchten wäre. Die Übersprechdämpfungen zwischen den Stereokanälen sind in Ordnung, nicht jedoch die Werte über Monitor, die für qualitativ hochwertige Bandaufnahmen wichtig sind und mit nur 45 (46) dB von Hinterband auf Aufnahme und 40 dB von Vorband auf Wiedergabe nicht voll befriedigen können.

Die Pegelinstrumente zeigen bei Dauersignal recht genaue Kalibrierung; dabei handelt es sich dem Prinzip nach um Spitzenwertanzeigen, die allerdings, wie wir feststellten, auf einmalige, sehr kurze Impulse nicht mehr ausreichend reagieren. Dafür zeigen sie bei sehr großen Pegelsprüngen von leise nach laut erhebliches Überschwingen von bis zu 5 bis 6 dB. Die Übersteuerungsanzeige Clipping Level arbeitet bei 8-Ω-Boxen korrekt, bei 4-Ω-Boxen spricht sie zu spät an.

Empfangs- und Betriebstest

Sowohl am Empfänger als auch am Verstärker arbeiten alle Schalter und Bedienelemente vollkommen störungsfrei. Die Bedienung beider Geräte ist übersichtlich und macht keine Probleme, sieht man einmal von der Fehlanzeige des Ratiomitteinstruments bei unserem Testgerät ab. Ansonsten ist die Sendereinstellung mit Hilfe der feinunterteilten Skala und des leichtgängigen Antriebs einfach und präzise möglich. Die Empfangsqualitäten des VST 1000 erreichten auch bei sehr schwierig zu empfangenden Sendern nahezu das Niveau unseres Referenzgerätes. Hierbei war die Trennung dicht nebeneinander liegender Sender (±100 kHz) ebenso gut wie beim Vergleichsgerät, nur bei einigen schwachen Sendern lieferte der VST 1000 ein klein wenig mehr Rauschen. Die Großsignalselektion erwies sich auch beim praktischen Versuch als zufriedenstellend.

Zum Hörtest wurde der Micro-Plattenspieler DDX-1000 mit SME-Tonarm und Tonabnehmer Audio Technica AT 15 XE (→HiFi-Stereophonie 3/1978) angeschlossen, als Boxen zwei Canton GLE 70 (→HiFi-Stereophonie 3/1979). Hiermit erreichte man HiFi-Lautstärke in Stellung 0 dB des Volumestellers und etwa 0 bis 2 dB des Levelstellers, ein Zeichen, daß die dB-Angaben vom Hersteller praxisgerecht gewählt worden sind. Für den normalen Betrieb sollte man den Levelsteller grundsätzlich in dieser Einstellung belassen und die Lautstärke nur noch mit dem Volumekopf einstellen. In diesem Falle zeigt auch die gehörrichtige Lautstärkekorrektur die gewünschte Wirkung, ohne die Bässe allzusehr anzuheben. In der genannten Stellung ist bei abgehobenem Tonarm weder Brummen noch Rauschen, aber ein ganz leichtes Schnarren über die Boxen zu hören, das jedoch bereits von leisen Signalen fast völlig verdeckt wird.

Das Klangbild erwies sich als natürlich, ausgewogen und differenziert, die Stereowirkung zeigte Breite und gute Auflösung. Die Leistungsreserven sind ausreichend, um auch in großen Räumen und mit Boxen geringen Wirkungsgrades noch einwandfreie Wiedergabe zu ermöglichen.

Zusammenfassung

Mit den beiden Bausteinen VST 1000 und VSA 1000 hat die Firma Dahl Elektronik neben den bekannten Lautsprechern erstmals elektronische Komponenten in ihr Lieferprogramm aufgenommen, die auf Anhieb durch solide bis sehr gute Qualität überzeugen können. Der Empfänger VST 1000 bietet bei guten Wiedergabeeigenschaften hohe Empfindlichkeit und vor allem hervorragende Trennschärfe, wie sie bislang bei Geräten dieser Preisklasse nicht üblich war. Er erreicht nach unserer internen Punktetabelle eine Gesamtbewertung von 80 Punkten, was eine Einstufung in die Spitzenklasse rechtfertigt, so daß sein Preis-Leistung-Verhältnis als sehr gut bezeichnet werden kann. Der Verstärker VSA 1000 bietet den heute üblichen Bedienungskomfort. Seine technischen Daten sind im wesentlichen in Ordnung, so daß er insgesamt in die obere Mittelklasse eingestuft werden kann. Das Preis-Leistung-Verhältnis darf man als günstig bezeichnen. mth

Haben Sie einmal nachgedacht, wieviel Zeit Sie im Auto verbringen?

(1) Essen Stereo CR
(2) Equalizer/Booster = Verstärker mit variabler Klangeinstellung
(3) Koaxial-Lautsprecher 35 Watt (offenes System)
CR = Cassetten-Autoradio

Nehmen wir einmal an, Sie fahren rund 30.000 km im Jahr. Und nehmen wir weiter an, Sie schaffen einen mittleren Schnitt von 75 Stundenkilometern. Dann verbringen Sie übers Jahr gerechnet 400 Stunden hinter dem Steuer Ihres Wagens. Grund genug, auf nichts zu verzichten, was diese Stunden so angenehm wie möglich macht. Mit anderen Worten: Selbst eine Autohifi-Anlage von Blaupunkt ist da kein Luxus.

In unserem Beispiel besteht sie aus der empfangsstarken Stereo-Cassetten-Kombination Blaupunkt Essen Stereo CR (1), den neuen Koaxial-Lautsprechern (3) und dem Equalizer (2). Das Ganze bringt in Ihren Wagen eine Musikleistung von 4 x 15 Watt. Wer viel auf Achse ist, braucht auch viel Information. Der Blaupunkt Essen Stereo CR hat deshalb den Verkehrslotsen Super-Arimat. Damit entgeht Ihnen keine Stau-Warnung mehr, auch wenn Sie gerade Cassetten hören.

Ihr Fachhändler führt Ihnen das alles gern einmal vor.

Blaupunkt. Die Nr. 1 in Deutschlands Automobilen.
Jedes zweite Autoradio ist ein Blaupunkt.



Genialität erleben

SH-9038 – Microcomputer Programmiereinheit. Optimal in Verbindung mit ST-9038. 8-UKW-Stationstasten. Vorprogrammierbar für max. 32 Schaltungen, wie Wecken mit verschiedenen UKW-Stationen zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Tagen. Fluorescent-Anzeige. Stoppuhrfunktion (bis zu 1 Std.)
ST-9038 – UKW-Quarz-Synthesizer-Stereo-Tuner. Quarz-Synthesizer-Tuner mit digitaler Frequenzanzeige, elektronischem Sendersuchlauf und manueller Senderwahl. Automatischer Höhenfilter, zweistufiger Muting-Schalter, Prüfsignalgenerator. Frequenzgang 20–18.000 Hz.
RS-M85 – Cassettendeck. Cassettendeck mit Dolby, 2 Motoren. Ein quarzgeregelter, direktangetriebener Tonwellenmotor. Gleichlaufschwankungen 0,035%, neuer SX-Tonkopf. Frequenzumfang 30–18.000 Hz. FL (Fluorescent)-Anzeigeinstrumente.



RP-070 – Infrarot-Fernbedienung. Mit diesem Gerät lassen sich alle Bandlauffunktionen bequem vom Sessel aus steuern. Folgende Technics-Komponenten können durch die RP-070 fernbedient werden: RS-M85, RS-9900 US, RS-1500 US, RS-1506 US, RS-1700 US und RS 1800.
SU-8099 – Integrierter Gleichstromverstärker. 2 x 120 W Sinus-Ausgangsleistung an 4 Ohm. Klirrfaktor: 0,007%. Phono-Eingang für dynamische Tonabnehmer. FL (Fluorescent)-Ausgangsleistungsanzeigeinstrumente. 3-fach-schaltbare Übergangsfrequenzen für Höhen und Tiefen.
SL-5310 – Plattenspieler. Vollautomatischer Plattenspieler mit quarzgeregeltem Direktantrieb. Gleichlaufschwankungen nur 0,035% incl. Magnettonabnehmer EPC-206 C.
ST-8077 – UKW/MW-Stereo-Tuner. „Slim-Line“. Frequenzgang von 20–18.000 Hz (±1,5 dB). UKW-Eingangsempfindlichkeit: 0,8µV (75 Ohm). LED-Feldstärke- und Ratio-Mittenanzeige.

– das Wunder Technics.

Außergewöhnliches ist heute zum Anspruch des Alltags geworden. Eine Entwicklung, die Technics ermutigt, Anlagen zu schaffen, die höchste Forderungen übertreffen. Erleben Sie deshalb einmal die ganze Faszination von Klang und Technik. Das Wunder Technics ermöglicht es vollendet.

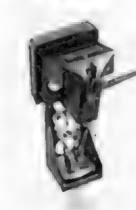
RS-673 – Cassettendeck. Cassettendeck mit Dolby-Rauschunterdrückung und Frontbedienung. Frequenzgang bis zu 17 000 Hz (DIN). FL-Meter: Einfacher abzulesen – erhöhte Anzeigegenauigkeit. Dies sind die Vorteile der neuen FL-Meter gegenüber konventionellen Anzeigeinstrumenten.

SU-8088 – Integrierter Gleichstromverstärker. 2 x 95 W Sinus-Ausgangsleistung an 4 Ohm. Leistungsbandbreite 5–50 000 Hz. Klirrfaktor 0,02%. Phono-Eingang für dynamische Tonabnehmer. FL (Fluorescent)-Ausgangsleistungsanzeigeinstrumente.

SL-1310 MK 2 – Plattenspieler. Vollautomatischer Plattenspieler mit quarzgeregeltem Direktantrieb. Gleichlaufschwankungen 0,035%. Elektronische Drehzahl-Feinregulierung in Schritten von 0,1% ohne Abschalten der Quarzregelung, mit Angabe der Abweichung in LED-Digitalanzeige incl. Magnettonabnehmer EPC-205 CIIL.

SB-E 100 – Drei-Weg-Box. Drei-Weg-Box mit „Linear-Phase-System". Volle Bässe durch den 30 cm Tieftoner, höchste Klarheit durch die Horn-Systeme für den Mittel- und Hochtonbereich. Auch für Verstärker mit elektronischen Frequenzbereichsweichen verwendbar.
Eingangsleistung: 100 W Sinus.

EPC-300 MC – Dynamischer Tonabnehmer mit Doppel-Ringspule.



Neuer dynamischer Tonabnehmer von Technics mit zwei kernlosen Doppelringspulen, dadurch geringste Verzerrungen. Übertragungsbereich 10–50 000 Hz.

Mehr Informationen sendet Ihnen

Technics

National Panasonic Vertriebsgesellschaft mbH
Abt. hsp 3/79 Ausschläger Billdeich 32
2000 Hamburg 28

Diese Anlage wird Ihnen gern von folgenden Nakamichi-Händlern vorgeführt:

1000 Berlin 33
Audiosystem Design GmbH
Thielallee 6 A
2000 Hamburg 36
Hamburger HiFi-Center
Gr. Theaterstraße 7
2000 Hamburg 76
Audio Design Heinrich & Korberg GmbH
Hamburger Straße 7
2000 Norderstedt 1
Sellhorn Radio
Ulzburger Straße 8
2300 Kiel
B C M
Dreieckplatz 9
2400 Lübeck
Günter Ostwald
Fleischhauerstraße 40
3000 Hannover 1
Audio Concept
HiFi-Vertriebsgesellschaft mbH
Reuterstraße 7
3000 Hannover 1
Tonstudio Kaselitz GmbH
Georgswall 1
3167 Burgdorf
Good Sound HiFi-Studio
Hannoversche Neustadt 27
4000 Düsseldorf 12
Radio Böhm
Luegallee 112
4130 Moers
HiFi-Passage Teubert & Co. KG
Steinstraße 15
4300 Essen 1
HiFi-Studio Nienke
Norbertstraße 1
4600 Dortmund 1
Supersound HiFi-Studios
Brüderweg 9
4650 Gelsenkirchen-Horst
HiFi-Studio Horst D. Kleß
Essener Straße 65
4800 Bielefeld
Tonbildstudio B. Ruf
Feilenstraße 2
4900 Herford
HiFi-Studio U. Böske
Hämelinger St- 14
5000 Köln
Korbner GmbH, HiFi Studio an der Oper
Kölner Ladenstadt
5000 Köln 1
Saturn Elektro-Handelsges.
Hansaring 97
5300 Bonn
FME-Elektroakustik GmbH
Bonner Talweg 275
5600 Wuppertal 1
HiFi-Thelen
Hochstraße 100
6100 Darmstadt-Eb.
Wilms Radio
Heidelberger Landstraße 214
6703 Limburgerhof
Hartmut Alt
Speyerer Straße 89
7000 Stuttgart 1
HiFi-Studio F. P. Kirchhoff
Frauenkopfstraße 22
7800 Freiburg
Radio Bastian
Kaiser-Josef-Straße 260
8000 München 21
Burghard Röder High Fidelity
Von der Pfordten-Straße 28
8000 München 40
Studio 3 E. Ernstberger GmbH
Kaiserstraße 61
8000 München 40
Hertha Weber GmbH & Co. KG
Karl-Theodor-Straße 72
8070 Ingolstadt
Dreyer & Schnetzer
Ludwigstraße 40 + Hindemithstraße 72
8300 Landshut
HiFi-Paradies Sauber + Schneider
Regierungsplatz 569
8400 Regensburg
Video HiFi Studio GmbH
Untere Bachgasse 10
8450 Amberg
Radio Schmeissner
Georgenstraße 47

Weitere Nakamichi-Fachhändler nennen wir Ihnen auf Anfrage.

Avantgarde in High Fidelity:

HiFi-Technik, an der Grenze des Möglichen. Funktionelles Styling in Einheit mit außergewöhnlichem Bedienungskomfort.
Leistungsdaten, die meßtechnisch kaum noch zu ermitteln sind. Weltweit führend in know how und Produktion hochwertigster Cassetten-Decks.

IWU



Nakamichi

Das ist Nakamichi; Avantgarde in High Fidelity – ein Anspruch, der beweisbar ist. Für jene kleine, aber exclusive Gruppe von Menschen, die auf absolute Perfektion auch im privaten Bereich nicht verzichtet. Nakamichi gibt es nur beim ausgewählten HiFi-Spezialisten. Bezugsquellennachweis und Informationen erhalten Sie von:

INTERSONIC
Elektrohandelsgesellschaft mbH & Co.
Wandalenweg 20 – 2000 Hamburg 1

Ein Unternehmen der Transonic-Gruppe

Nakamichi Service-Card

Das einmalige Garantie- und Service-System von Nakamichi:
Jeder Nakamichi-Käufer erhält zusätzlich zur 1-jährigen Vollgarantie auch automatisch seine persönliche Service-Card. Und damit das Recht, seine Geräte zweimal (wann immer er will) auf dem Nakamichi-Audio-NF-Meßplatz kostenlos durchprüfen zu lassen. Fragen Sie Ihren Nakamichi-Fachhändler nach diesem einmaligen Audio-Service von Nakamichi.

HIGH COM? DOLBY-B? dbx?

Grundsätzliches über Rauschverminderungs-systeme

Zweifellos hat die HiFi-Wiedergabetechnik heute ein erstaunliches Qualitätsniveau erreicht. Dennoch gibt es nach wie vor Probleme, die noch nicht im wünschenswerten Maße gelöst sind.

Eines dieser Probleme ist die originalgetreue Wiedergabe der natürlichen „Dynamik" eines Musikstückes. Unter „Dynamik" ist in diesem Zusammenhang der Lautstärkeunterschied zwischen der lautesten und der leisesten Passage einer Darbietung zu verstehen. Zweckmäßigerweise wird dieser Unterschied in dB angegeben, wobei große Orchester eine Dynamik bis zu 80 dB oder darüber erreichen. Derart hohe Werte über technische Wiedergabeanlagen originalgetreu zu reproduzieren ist auch mit den besten heute zur Verfügung stehenden Speicher- und Übertragungsmedien nicht möglich!

Dabei sind der technischen Realisierbarkeit auf beiden Seiten Grenzen gesetzt. Auf der einen Seite kann man die Aussteuerung der lautesten Stellen weder bei Rundfunkübertragung noch bei Speicherung auf Platte oder Band beliebig hochtreiben (Übersteuerung bzw. Sättigung des Bandes), auf der anderen Seite ist die Wiedergabe der leisesten Stellen durch das Eigenrauschen des Mediums begrenzt.

Die heute technisch realisierbaren Maximalwerte für die Dynamik liegen bei etwa 65 bis 70 dB für den UKW-Rundfunk, bei etwa 55 bis 60 dB für die Schallplatte und bei 55 / 50 dB für Bandgeräte (Spulen- bzw. Cassettengeräte ohne NRS-System), jeweils ideale Randbedingungen vorausgesetzt. In der Praxis sind diese jedoch nicht immer gegeben, beispielsweise bei Rundfunkempfang, wenn schlechte Empfangsbedingungen vorliegen, oder beim Bandgerät, wenn nicht das richtige Bandmaterial verwendet wird. Aus diesem Grunde wird bei der Rundfunkübertragung ebenso wie bei der Schallplatte schon während der Aufnahme die Dynamik des Originalstückes vom Tonmeister auf etwa 40 bis 45 dB reduziert, damit sich auch die leisen Stellen noch genügend vom Grundrauschen abheben.

Dieser Kompromiß kann aber aus qualitativer Sicht nicht zufriedenstellen. Zwar ist es schon aus akustischen Gründen nicht möglich, die volle Dynamik eines großen Orchesters in einem kleinen Wohnraum wiederzugeben, dennoch wäre eine gewisse Erweiterung der heute möglichen Dynamik wünschenswert, und sei es nur durch Verminderung des an leisen Stellen heute üblicherweise noch deutlich hörbaren Hintergrundrauschens.

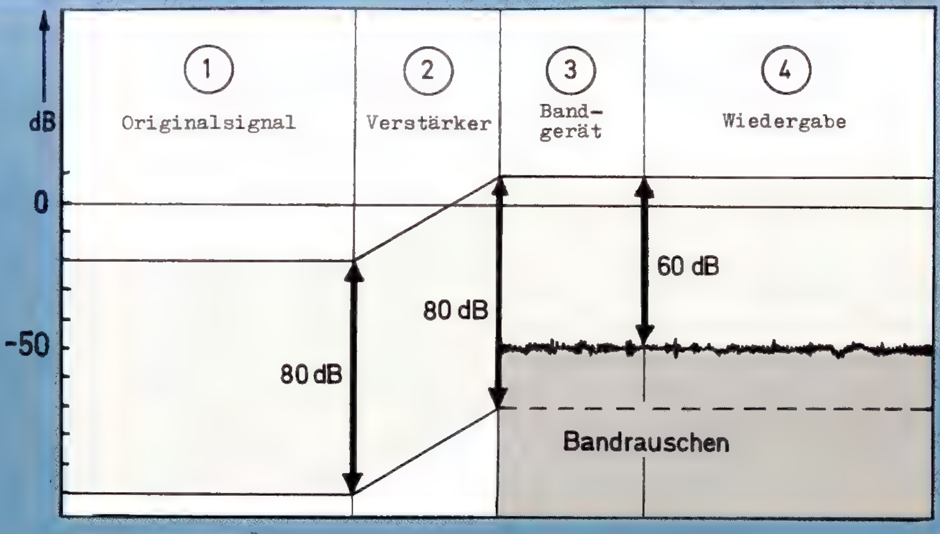
Besonders anfällig für Eigenrauschen sind bekanntlich noch die Cassettengeräte, die wegen ihrer einfachen Handhabung zu einem der beliebtesten Speichermedien geworden sind und die in anderen Punkten – wie z. B. Gleichlauf – zwischenzeitlich durchaus HiFi-Qualität erreicht haben. So ist es nur natürlich, daß sich in den letzten Jahren viele Hersteller diesem Problem intensiv gewidmet haben. Es wurden verschiedene Rauschverminderungssysteme entwickelt, deren heute bekanntestes, das Dolby-B-System, inzwischen in vielen Cassettenrecordern der gehobenen Preisklasse zu finden ist.

Daneben gibt es eine Reihe anderer Systeme – z. B. das DNL, das dbx (→ HiFi-Stereophonie 3/76) oder das Burwen-System (→ HiFi-Stereophonie 10/77). An neuentwickelten Verfahren kamen im vergangenen Jahr noch ein weiteres System von Hitachi, das MBDR-Verfahren von Sanyo, das ADRES-System von Toshiba sowie das von Telefunken entwickelte HIGH COM hinzu, das wir in diesem Heft in einem Testbericht vorstellen und untersuchen werden.

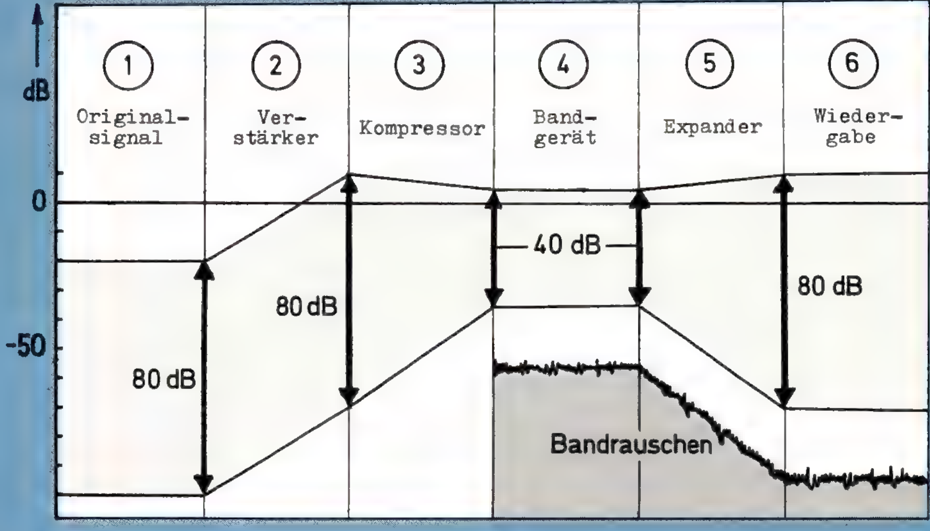
Prinzipielle Wirkungsweise der Rauschverminderungssysteme

Allen genannten Systemen mit Ausnahme des DNL von Philips ist gemeinsam, daß sie eine Anwendung sowohl bei der Aufnahme wie auch bei der Wiedergabe erfordern. Die prinzipielle Wirkungsweise ist in Bild 2 dargestellt; sie ist bei allen Systemen etwa gleich: Leise Signale werden vor der Aufnahme angehoben, so daß sie im Pegel oberhalb des Eigenrauschens des Bandes zu liegen kommen, laute Signale dagegen werden

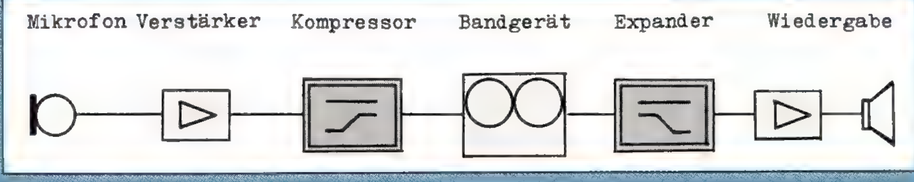
nicht angehoben, sondern unverändert übertragen, damit die Aussteuerungsgrenze des Bandes nicht überschritten wird (Sektor 3 in Bild 2). Man spricht von einer *Kompression* des Signals, weil sein Pegelbereich von ursprünglich beispielsweise 80 dB (Sektor 1) auf 40 dB (Sektor 4) „zusammengedrückt" (= komprimiert) wird.
Um nun bei der Wiedergabe wieder zu den ursprünglichen Pegelverhältnissen bzw. Pegelunterschieden zurückzukommen, muß das zusammengedrückte (komprimierte) Signal genau spiegelbildlich wieder auseinandergezogen (= *expandiert*) werden. Dabei werden die „leisen" Signale – wie in Bild 2, Sektor 5, dargestellt – wieder auf den ursprünglichen Pegel abgesenkt. Gleichzeitig wird aber auch das Bandrauschen in demselben Maße mit abgesenkt, so daß es bei der Wiedergabe (Sektor 6) deutlich unterhalb des leisesten Nutzsignals zu liegen kommt und dementsprechend nicht mehr oder nur noch leiser zu hören ist als bei einer „normalen" Aufnahme ohne Rauschverminderungssystem, dessen entsprechendes Pegeldiagramm in Bild 1 dargestellt ist. Man erkennt, daß das Rauschen bei der Wiedergabe (Sektor 4 in Bild 1) oberhalb des leisesten Signals liegt, so daß dieses mehr oder weniger im Rauschen verschwindet.
Alle nach diesem Prinzip arbeitenden Rauschverminderungssysteme faßt man im technischen Sprachgebrauch unter dem Oberbegriff **Kompander** zusammen, ein Begriff, der aus den Worten **Kom**pressor und Ex**pander** zusammengesetzt ist.



1 Pegeldiagramm eines Übertragungskanals ohne Rauschunterdrückungssystem



2 Pegeldiagramm eines Übertragungskanals mit Kompander-Rauschunterdrückungssystem



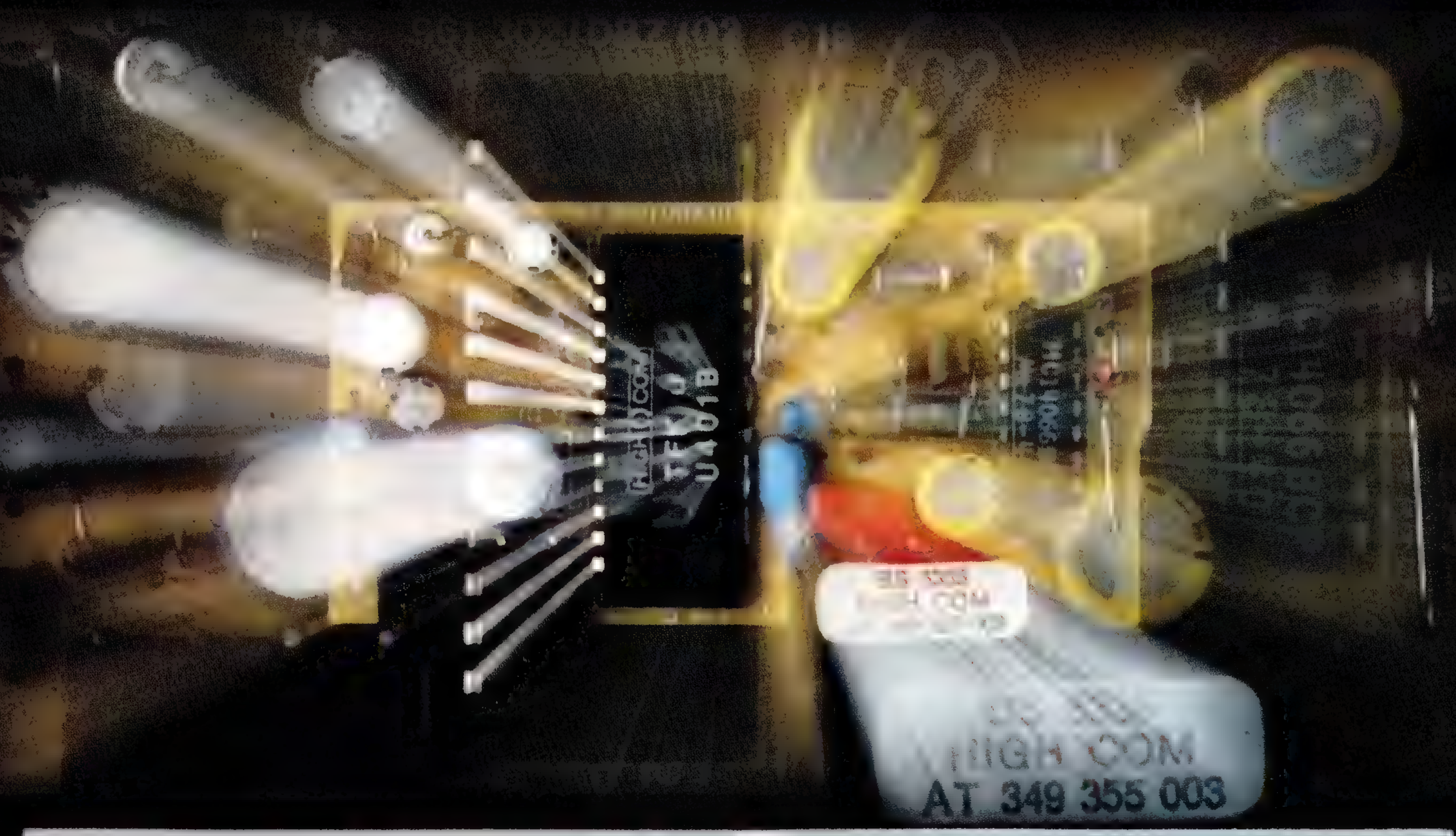
3 Blockschaltbild eines Übertragungskanals mit Kompander-Rauschunterdrückungssystem

Vergleich der verschiedenen Systeme

Die verschiedenen Systeme unterscheiden sich nun in der Art und Weise, wie diese Anhebung (Komprimierung) und Absenkung (Expandierung) im einzelnen technisch realisiert werden. Wichtigste Forderung ist, daß durch diese – nichtlinearen – Vorgänge die Musikqualität möglichst wenig – am besten natürlich gar nicht – beeinflußt wird. Dies ist nur in beschränktem Maße und bei den verschiedenen Systemen unterschiedlich gut möglich.
Das **Dolby-B-System** beispielsweise beschränkt sich bei der Kompandierung auf den Bereich der hohen Töne, weil hier das Rauschen gehörmäßig am deutlichsten und am störendsten in Erscheinung tritt. Die tiefen und mittleren Frequenzen werden gar nicht bzw. nur wenig beeinflußt, so daß auch Störungen in diesen Frequenzbereichen nicht unterdrückt werden. Je nach momentaner Lautstärke verschiebt sich die Grenze des beeinflußten Bereiches automatisch mehr zu tieferen oder höheren Frequenzen hin („sliding-band-system"), weshalb dieses System eine exakte Pegelkalibrierung bei Aufnahme und Wiedergabe erforderlich macht. Pegelfehler, die zwischen Kompressor und Expander auftreten (beispielsweise durch die Verwendung einer falschen Bandsorte), führen prinzipiell zu Frequenzgangveränderungen des Dolby-Systems. Ebenso werden auch Frequenzgangfehler zwischen Kompressor und Expander (beispielsweise durch ungenügende Azimutjustage des Recorders) durch das Dolby-B-System unter ungünstigen Voraussetzungen vergrößert. In der Praxis allerdings wirken sich die beschriebenen Effekte gehörmäßig nicht so deutlich aus, wie die Meßergebnisse es vermuten lassen, zumindest solange es sich nicht um grobe Fehljustierungen handelt.
Ganz anders liegen die Verhältnisse beim **dbx-System** (→ HiFi-Stereophonie 3/76). Der gesamte Frequenzbereich wird gleichermaßen kompandiert („Breitbandsystem"), so daß Frequenzgangfehler durch das Rauschverminderungssystem nicht erzeugt werden. Dafür zeigt das dbx-System andere Schwächen, wie deutlich hörbares Rauschatmen bei kritischen Passagen oder relativ schnelle nichtlineare Verzerrungen. Auf der anderen Seite werden aber auch Störungen im mittleren und unteren Frequenzbereich außerordentlich wirkungsvoll unterdrückt. Gehörmäßig ist die Rauschunterdrückungswirkung des dbx deutlich stärker als die des Dolby.
Prinzipiell ähnlich arbeitet das neue **HIGH COM-System** von Telefunken, das ebenfalls ein Breitbandsystem ist und dementsprechend den gesamten Frequenzbereich kompandiert. Im Gegensatz zu dbx wird jedoch mit einer völlig anderen Schaltungstechnik für Kompression und Expansion gearbeitet, die weniger nichtlineare Verzerrungen erzeugt. Außerdem ist es gelungen, das lästige Rauschatmen – eine prinzipielle Eigenschaft aller Breitbandkompander – durch Einfügung einer zusätzlichen festen Preemphasis (= Höhenanhebung) vor der Kompression sowie durch automatische Umschaltung der Regelzeitkonstante weitgehend unhörbar zu machen. Erst als im Dezember 1977 durch diese beiden Maßnahmen die Nachteile des Breitbandsystems weitgehend eliminiert werden konnten, fiel im Hause Telefunken, wo man ursprünglich auch eine Sliding-band-Version parallel zur Breitbandversion entwickelt und untersucht hatte, die endgültige Entscheidung für das System in der heutigen Form, wie es auf der hifi '78 vorgestellt und uns als Prototyp zum Test zur Verfügung gestellt wurde.
mth

Test

Rauschverminderungssysteme



HIGH COM

Telefunken HIGH COM

Messungen

Grundsätzliches über die Wirkung kompandierender Rauschunterdrückungssysteme wurde in dem vorangehenden Beitrag gesagt, wo auch einige spezielle Eigenschaften des neuen Telefunken-High-Com-Systems erläutert sind. Im folgenden wollen wir dieses neue System technisch etwas näher erläutern und sowohl meßtechnisch wie auch durch sorgfältige Hörtests untersuchen.

Bereits vor etwa vier Jahren wurde im Hause Telefunken ein aufwendiges, ausschließlich auf professionelle Anwendung zugeschnittenes Rauschunterdrückungssystem entwickelt, das Telcom C4, das inzwischen in mehreren Schallplattenstudios und Rundfunkanstalten mit gutem Erfolg Anwendung findet. Ähnlich wie bei dem professionellen Dolby-A-System wird dabei der Frequenzbereich in vier Teilbereiche unterteilt, die einzeln kompandiert und anschließend wieder zum vollständigen Ausgangssignal zusammengefügt werden (siehe auch „Reviews Studio Sound", Ausgabe Mai 1978, Seite 1–6). Auf der Basis der Erfahrungen mit diesem System ging man daran, eine vereinfachte Variante für Konsumanwendungen zu entwickeln, wobei zunächst zwei Entwicklungen (Sliding-band-System und Breitbandsystem) parallel verliefen.

Wegen des Vorteils der Unempfindlichkeit gegenüber Frequenzgangverzerrungen innerhalb der mit ihm verwendeten Übertragungs- und Speichermedien fiel schließlich die Entscheidung zugunsten des Breitbandkompanders aus, für den ein spezieller integrierter Baustein (IC) entwickelt worden ist. Die gesamte Rauschunterdrückungsschaltung, bestehend aus dem IC Typ U 401 B und den erforderlichen externen Bauelementen, ist auf einer nur 42 x 81 mm^2 großen Platine untergebracht (→ Bild 1), die über zwei Steckerleisten mit der Hauptplatine verbunden wird. Auf der High-Com-Platine ist noch ein elektronischer Umschalter enthalten, mit dem die externen Bauelemente des IC so umgeschaltet werden können, daß auch eine näherungsweise Dolby-kompatible Wiedergabe möglich ist.

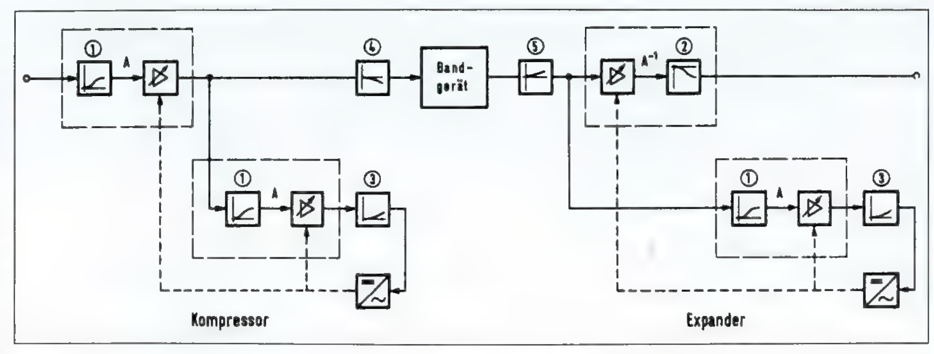
Dieses System ist erstmals in den Cassettenrecorder Telefunken HC 3000 High Com eingebaut, der ab etwa Mitte Mai 1979 lieferbar ist. Wir werden uns in einem späteren Heft ausführlich auch mit diesem Gerät beschäftigen. Im vorliegenden Bericht jedoch geht es zunächst einmal um die Beschreibung und Untersuchung der Eigenschaften des High-Com-Rauschunterdrückungssystems allgemein.

Bild 2 zeigt das Blockschaltbild des High-Com-Systems. Die Kompression des Signals erfolgt in einem zweistufigen Kettenverstärker, dessen Ausgangspegel durch eine Regelschaltung auf konstantem Niveau gehalten wird. Jede der Kompressorkomponenten besteht aus einem Höhenanhebungsnetzwerk und dem eigentlichen Verstärker. Bei dieser Art der Realisierung ergibt sich der Vorteil, daß, um den gewünschten Effekt zu erzielen, keine nichtlinearen Bauelemente erforderlich sind, so daß die Verzerrungen vergleichsweise gering gehalten werden können. Zur Vermeidung von Bandübersteuerungseffekten bei hohen Frequenzen werden an zwei verschiedenen Stellen die Höhen abgesenkt. Hierzu dienen die Filter 3 und 4 und zur Kompensation bei der Wiedergabe das Filter 5. Die Breitbandschaltung ist insgesamt so ausgelegt, daß ein 10-kHz-Signal durch die linearen Frequenzgangverzerrungsmaßnahmen bei Pegelwerten, die mehr als 9 dB unter Vollaussteuerung liegen, vor der Aufzeichnung angehoben wird, daß es aber für Pegelwerte oberhalb dieser Grenze gegenüber dem Fall ohne Kompandierung abgesenkt wird.

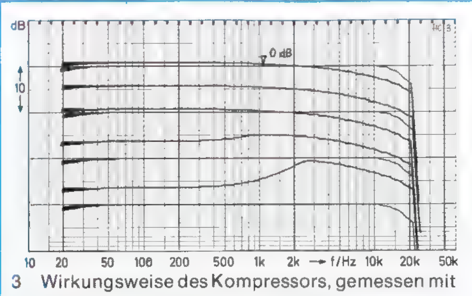
Der Expander auf der Wiedergabeseite muß, wenn das Signal originalgetreu reproduziert werden soll, genau spiegelbildlich arbeiten. Mathematisch bedeutet das, daß der Übertragungsfaktor des Expanders durch Inversion des entsprechenden Kompressorübertragungsfaktors entsteht. Der Expander (Bild 2, rechte Seite) besteht demnach aus einem Verstärker und einem Höhenabsenkungsnetzwerk. Die technische Realisierung ist derart gelöst, daß der Kompressor durch „Umordnung" identischer Bauelemente in den Expander übergeführt werden kann. Der Vorteil besteht darin, daß hierbei Bauelementetoleranzen die spiegelbildliche Genauigkeit nicht beeinflussen. Demgegenüber steht als Nachteil, daß – wie natürlich auch bei allen anderen Rauschunterdrückungsverfahren – in diesem Fall das System nur alternativ als Kompressor *oder* Expander und nicht für beide Funktionen gleichzeitig benutzt werden kann, beispielsweise um eine gerade gemachte (komprimierte) Bandaufnahme sofort wieder Hinterband (expandiert) abhören zu können. Hierfür ist eine doppelte Ausführung erforderlich, bei der Kompressor



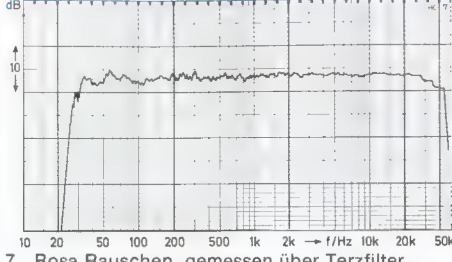
1 Platine der vollständigen High-Com-Rauschverminderungsschaltung mit dem Baustein Typ U 401 B



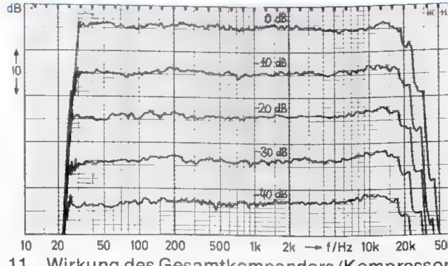
2 Blockschaltbild des High-Com-Rauschverminderungssystems



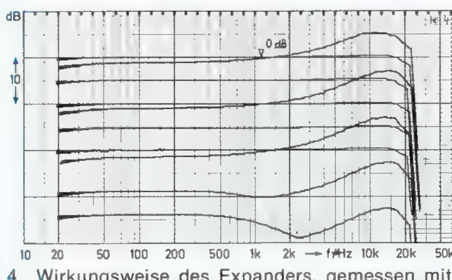
3 Wirkungsweise des Kompressors, gemessen mit gleitendem Sinus (0 dB = Nennpegel)



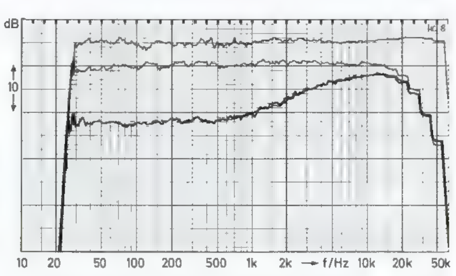
7 Rosa Rauschen, gemessen über Terzfilter



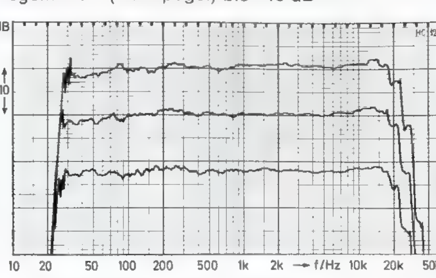
11 Wirkung des Gesamtkompanders (Kompressor + Expander), gemessen mit rosa Rauschen bei den Pegeln 0 dB (Nennpegel) bis –40 dB



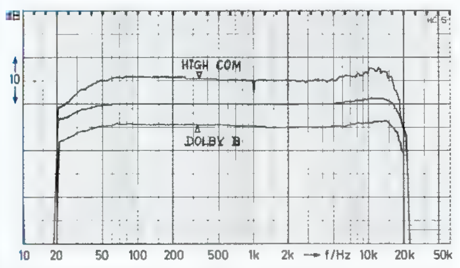
4 Wirkungsweise des Expanders, gemessen mit gleitendem Sinus (0 dB = Nennpegel)



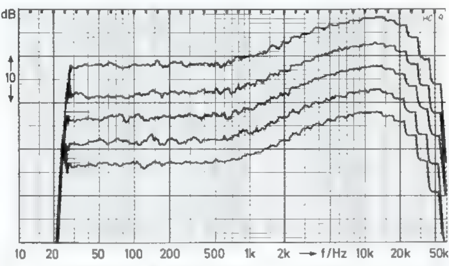
8 Wirkung des High-Com-Kompressors, gemessen mit rosa Rauschen. Obere Kurve: Eingangssignal; mittlere Kurve: Ausgangssignal der High-Com-Stufe, Kompressor aus; untere Kurve: Kompressor ein



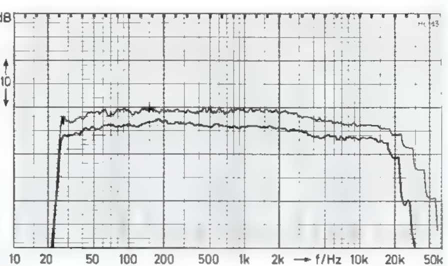
12 Auswirkungen eines Pegelfehlers von ±6 dB im Speichermedium zwischen Kompressor und Expander (Ausgangspegel ohne Fehlkalibrierung –10 dB, bezogen auf Nennpegel)



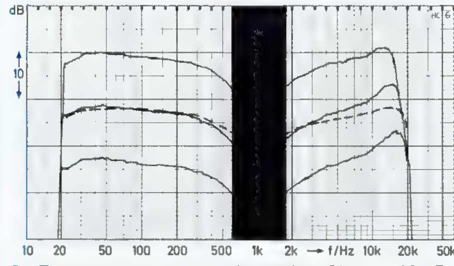
5 Frequenzgang des High Com (oben) und Dolby-B (unten), gemessen bei –10 dB, bezogen auf Nennpegel



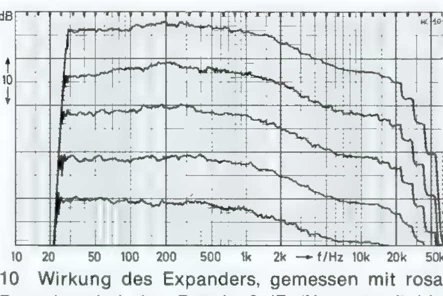
9 Wirkung des Kompressors, gemessen mit rosa Rauschen bei den Pegeln 0 dB (Nennpegel) bis –40 dB am Eingang



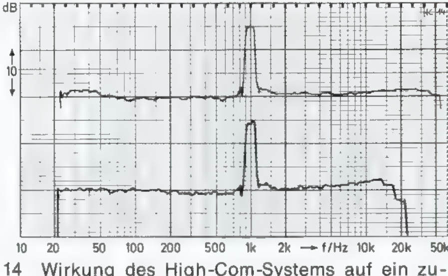
13 Auswirkungen eines Frequenzgangfehlers von –3 dB bei 10 kHz. Obere Kurve: gemessen am Eingang, untere Kurve: gemessen über High Com



6 Zweitonmessung mit gleitendem Sinus (–10 dB) und festem 1-kHz-Ton (–10 dB) sowie das Verhalten bei Pegelfehlern von ±6 dB (obere und untere Kurve). Gestrichelt eingezeichnet: Sollfrequenz ohne High Com



10 Wirkung des Expanders, gemessen mit rosa Rauschen bei den Pegeln 0 dB (Nennpegel) bis –20 dB am Eingang



14 Wirkung des High-Com-Systems auf ein zusammengesetztes Signal: rosa Rauschen + fester 1-kHz-Ton (+15 dB). Obere Kurve: Eingangssignal, untere Kurve: gemessen über High Com

und Expander sorgfältig aufeinander abgestimmt sein müssen. Da beim High-Com-System jedoch keine nichtlinearen Bauelemente verwendet werden, ist diese Abstimmung bei entsprechend sorgfältiger Fertigung sehr genau möglich, worin auch wieder ein Vorteil gegenüber anderen Systemen liegt, bei denen nichtlineare Bauelemente Verwendung finden.

Meßverfahren

Die meßtechnische Untersuchung des High-Com-Systems in unserem Labor erstreckte sich zum einen auf die Signal-Rauschspannung-Abstände (→ Ergebnisse unserer Messungen), zum anderen auf den Frequenzgang des Systems sowie mögliche Veränderungen, die durch Fehler im Speichermedium (in diesem Falle Bandgerät) zwischen Kompressor und Expander auftreten können.

Zur Messung der Frequenzgänge ist anzumerken, daß die herkömmliche Meßmethode mit gleitendem Sinus in diesem Falle ein nicht den tatsächlichen Verhältnissen entsprechendes Ergebnis liefern würde. Das hängt damit zusammen, daß es sich bei einem Kompander trotz seines zwischen Kompressoreingang und Expanderausgang (Gesamtkompander) scheinbar linearen Verhaltens in Wirklichkeit um zwei nichtlineare Einzelkomponenten handelt. Aus diesem Grunde kann aus den Ergebnissen einer klassischen Frequenzgangmessung, bei der mit einem monofrequenten Signal die Reaktionen des Systems in einem zeitlichen Hintereinander festgestellt werden, nicht auf die Gewichtung „gleichzeitig" auftretender Spektralanteile in einem Schallereignis geschlossen werden (bei einem nichtlinearen System ist das Superpositionsgesetz nicht mehr gültig!).

Aus diesem Grunde haben wir die Frequenzgangmessungen, die einen Vergleich mit früheren Tests (Dolby, dbx, Burwen) ermöglichen sollen, neben der herkömmlichen Methode mit gleitendem Sinus zusätzlich auch, einem Vorschlag von Telefunken folgend (→ Funkschau 17/78), mit rosa Rauschen durchgeführt. Diese Messungen bieten eine größere Aussagekraft bezüglich des Verhaltens des Systems bei realen Klängen. Da das als Meßsignal verwendete rosa Rauschen ein statistisches Signal ist, zeigen die gemessenen Kurven (Bilder 7 bis 14) einen vergleichsweise unruhigen Verlauf, der jedoch die wesentlichen Eigenschaften deutlich erkennen läßt.

Zurück zur Natur:

Optimal Offen

HD 420. Es ist ein Gefühl, als wäre man mitten im Aufnahmestudio. Mit dem Eindruck, den Klang mit seinem vollen Background nicht von außen aufs Ohr „gedrückt" zu bekommen, sondern ihn optimal-offen und frei aus den Tiefen des Raums entstehen zu hören.

HD 420. Von Sennheiser. Die Neuentwicklung mit den Wandlersystemen »optimal-offen« für extrem breiten Übertragungsbereich und immer gleichmäßigen Frequenzgang an jedem Ohr. Mit luftleichten Sternsicken-Membranen für völlig ungehindertes Schwingen ohne Klirren, ohne Resonanzen. »Optimal-offen« heißt freies Hören durch echte Membran-Transparenz.

HD 420. Spitzenqualität in Design, Klang und Tragekomfort zugleich. Ermöglicht durch neuentwickelte, extrem flache Samarium-Kobalt-Magnete mit höchster Energiedichte auf engstem Raum. Mit besonders hautfreundlichem Stoff-Ohrpolster und perfekter Ohranpassung. Erhältlich beim guten Fachhandel. Zum sehr günstigen Preis.



Technische Daten:

Übertragungsbereich	18 ... 20 000 Hz
Nenn-Impedanz	600 Ω
Kennschalldruckpegel 1000 Hz	94 dB
Max. Dauerbelastbarkeit (DIN 45582)	0,1 W
Klirrfaktor (DIN 45500)	≦ 1%

SENNHEISER

Perfekter Klang hat seinen Namen

Schweiz: Bleuel Körting AG · Zürcherstr. 125 · CH-8952 Schlieren-Zürich
Österreich: Grothusen Ges.m.b.H. · Auhofstr. 41a · A-1130 Wien

Coupon an Sennheiser electronic, Postfach 590, 3002 Wedemark 2
Bitte senden Sie mir ☐ kostenlose Informationen über den HD 420
☐ die 124seitige „Sennheiser-revue 9" gegen DM 2.-
in Briefmarken oder auf Postscheckkonto Hannover 93489-3
☐ Prospekt „Sennheiser-Bestseller" 78/79

Meine Adresse:

Ergebnisse unserer Messungen

	ohne High Com	mit High Com	mit Dolby-B
Fremdspannungsabstand	49 dB	65 dB	≈ 51 dB
Ruhe-Geräuschspannungsabstand (A-bewertet)	58 dB	74 dB	65 dB
Geräuschspannungsabstand (nach CCIR 468)	50 dB	66 dB	58 dB
Höhendynamik			
10 kHz	47 dB	59 dB	54 dB
14 kHz	41 dB	48 dB	48 dB
10 kHz (nach CCIR 468)	39 dB	51 dB	47 dB
14 kHz (nach CCIR 468)	33 dB	40 dB	41 dB

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Bilder 3 bis 6 zeigen die nach herkömmlicher Methode mit gleitendem Sinus gemessenen Frequenzgangkurven, die eine scheinbare Frequenzabhängigkeit der Kompression (Bild 3) und der Expansion (Bild 4) vorgeben. Das liegt jedoch daran, daß sich die Kompandierung bei der Breitbandversion nicht wie beim Telcom C4 über einen beliebig großen Pegelbereich erstreckt, sondern daß sie bei hohen und niederen Pegeln begrenzt ist. Infolge der Höhenanhebung im Kompressor und der entsprechenden Absenkung im Expander erscheinen die Kompandierungsbereiche bei hohen und tiefen Frequenzen gegeneinander verschoben. Das führt dazu, daß bei einer Messung mit gleitendem Sinus die Grenzen der Kompandierung sich in Abhängigkeit von der Frequenz verschieben, was zu den „verbogenen" Kurven der Bilder 3 und 4 führt. Daß die tatsächliche Funktion bei breitbandigem Signal jedoch einwandfrei und frequenzunabhängig ist, belegen die mit rosa Rauschen gemessenen Kurven der Bilder 9, 10 und 11.

Bild 5 zeigt den mit gleitendem Sinus bei –10 dB, bezogen auf Nennpegel, gemessenen Frequenzgang, oben mit High Com, in der Mitte ohne jedes Rauschverminderungssystem und unten mit Dolby. In Bild 6 ist das Ergebnis einer Zweitonmessung dargestellt (gleitender Sinus, –10 dB plus 1 kHz, –10 dB). Der Frequenzbereich ist um 1 kHz herum abgedeckt, weil in diesem Bereich wegen des Meßfilters ohnehin kein auswertbares Ergebnis erzielt wird. Das Diagramm zeigt wiederum eine scheinbare Veränderung des Frequenzganges (mittlere Kurve) gegenüber dem Original (gestrichelte Kurve), die auf die Meßmethode mit gleitendem Sinus zurückzuführen ist. Die darüber und darunter befindlichen Kurven zeigen den Frequenzgang für den Fall, daß im Speichermedium (also im Bandgerät) ein Pegelfehler von +6 bzw. –6 dB auftritt, der hier durch entsprechende Verstärkungsänderung simuliert wurde. Dieser Pegelfehler wird durch das High-Com-System nahezu verdoppelt, ohne daß sich aber der Frequenzgang wesentlich ändert, ein entscheidender Vorteil des High-Com-Systems. Die Verdoppelung des Pegelfehlers hat auf die Klangqualität keine Auswirkung, da sie lediglich einer Lautstärkeänderung entspricht, die jedoch vom Hörer, soweit sie sich nicht zeitlich verändert, nicht wahrgenommen wird.

Die Bilder 7 bis 14 wurden mit rosa Rauschen über ein Terzfilter aufgezeichnet, wobei Bild 7 den Frequenzgang des verwendeten Meßsignals hinter dem Eingangsverstärker des High-Com-Systems zeigt. Bild 8 zeigt oben das Eingangssignal, in der Mitte das Ausgangssignal des High-Com-Kompressors bei ausgeschaltetem System und unten entsprechend bei eingeschaltetem System, gemessen bei Nennpegel. Die Kurven zeigen die Wirkung der Preemphasis (Höhenanhebung +10 dB), wobei sich der Ausgangspegel so ergibt, daß im Bereich der Höhen keine Übersteuerung oder Sättigung des Bandes eintritt. In Bild 9 sind diese Kurven nochmals dargestellt, wobei am Eingang des Kompressors der Pegel in 10-dB-Stufen von 0 dB (Nennpegel) bis –40 dB abgeschwächt wurde. Das Bild zeigt deutlich, wie diese 10-dB-Stufen auf jeweils 5 dB komprimiert werden. Demgegenüber zeigt der Expander entgegengesetztes Verhalten (Bild 10). Das Signal wurde eingangsseitig ausgehend vom Nennpegel (0 dB) um jeweils 5 dB abgeschwächt (Simulation des komprimierten Signals!), am Ausgang ergeben sich dann wieder die ursprünglichen 10-dB-Stufen. Die Preemphasis des Kompressors (Bild 9) wird durch die Deemphasis des Expanders (Bild 10) ausgeglichen, so daß insgesamt wieder ein linearer Frequenzgang herauskommt, wenn über beide Stufen zusammen gemessen wird (Bild 11). Bei dieser Messung mußte, da Kompressor und Expander ja nicht gleichzeitig in Betrieb sein können, das Signal zunächst über den Kompressor auf ein Bandgerät aufgezeichnet werden (Revox A 77); danach wurde das aufgenommene Signal über den Expander wiedergegeben. Die Kurven zeigen die einwandfreie, frequenz- und pegelunabhängige Funktion des Systems.

In Bild 12 wurde die Auswirkung eines Pegelfehlers im Bandgerät untersucht, wobei die obere und die untere Kurve bei einem simulierten Pegelfehler von +6 bzw. –6 dB aufgenommen wurden. Diese Kurven belegen nochmals (wie auch in Bild 6), daß der Pegelfehler durch das System verdoppelt wird (bei der oberen Kurve nicht ganz, da hier wegen der hohen Aussteuerung die Grenze des Arbeitsbereiches bereits überschritten wird), daß aber durch die Pegelfehler keine Frequenzgangänderung verursacht wird, wie dies bei Dolby in bestimmten Aussteuerungsbereichen der Fall ist. Die Reaktion des Systems auf einen Frequenzgangfehler im Speichermedium (hier –3 dB bei 10 kHz) ist in Bild 13 dargestellt. Die obere Kurve zeigt den Originalfrequenzgang, die untere den über das High-Com-System gemessenen. Man sieht, daß keine Verstärkung des Fehlers eintritt. In Bild 14 ist die Auswirkung des Systems auf ein zusammengesetztes Signal (rosa Rauschen mit zusätzlichem 1-kHz-Ton, Pegel +15 dB) dargestellt, wobei die obere Kurve wieder die Frequenzverteilung des Originalsignals zeigt, die untere die über das High-Com-System gemessene Verteilung. Auch hier sind keine nennenswerten, durch das Rauschverminderungssystem verursachten Veränderungen zu erkennen. Die leichte Höhenanhebung bei 10 bis 12 kHz ist auf das Bandgerät zurückzuführen, das ja bei allen Messungen über das Gesamtsystem als Zwischenspeicher verwendet werden mußte. Bei genauer Auswertung ist diese Anhebung auch auf allen anderen über Band gemessenen Diagrammen festzustellen.

Die in der Tabelle angegebenen Werte des Signal-Rauschspannung-Abstandes wurden an dem uns zur Verfügung stehenden Prototyp des Cassettenrecorders HC 3000 High Com ermittelt, und zwar sowohl mit als auch ohne High-Com-System. Als Band wurde DIN-Bezugsband (CrO_2) verwendet. Die in der rechten Spalte für Dolby-B angegebenen Werte wurden, da im Testgerät keine Dolby-Schaltung eingebaut ist, rechnerisch aufgrund von Erfahrungswerten aus den ohne NRS-System gemessenen Werten ermittelt. Die gemessenen Werte sind für ein Cassettengerät fast unglaublich gut und erreichen etwa das Niveau einer hochwertigen Spulentonbandmaschine bei 19 cm/s mit Dolby-B! Der Fremdspannungsabstand verbessert sich durch das High-Com-System um runde 16 dB, was um ein Vielfaches über dem mit Dolby erzielbaren Wert liegt, da bei Dolby die mittleren und tiefen Frequenzen ja nicht kompandiert werden. Auch beim Ruhe-Geräuschspannungsabstand ist die Verbesserung mit ebenfalls 16 dB enorm gut, jedoch ist hier der Vorteil gegenüber Dolby-B nicht ganz so groß. Die Werte wurden über den im Cassettenrecorder eingebauten DIN-Eingangsverstärker ermittelt, der seinerseits natürlich nicht völlig rauschfrei sein kann, so daß sein Eigenrauschen mit im Ergebnis enthalten ist. Mit dem High-Com-System allein sind sogar Werte bis 20 dB erreichbar.

Auch in den für die Praxis so wichtigen Werten der Höhendynamik werden erhebliche Verbesserungen erzielt, die sich je nach Frequenz zwischen 7 und 11 dB bewegen und ebenfalls noch geringfügig besser sind als die mit Dolby-B erzielbaren Werte.

Zusammenfassung

Das High-Com-System stellt hinsichtlich der Rauschverminderung einen ganz erheblichen Fortschritt dar, der in diesem Umfang höchstens noch vom dbx-System erreicht wird. Hinsichtlich des Frequenzganges zeigt das System einwandfreies Verhalten, darüber hinaus ist es weitgehend unempfindlich gegenüber Frequenzgang- und Pegelfehlern, die im Übertragungskanal zwischen Kompressor und Expander auftreten. Der nachfolgende Hörtest soll zeigen, inwieweit diese hervorragenden Verbesserungen ohne Nachteile hinsichtlich der übrigen, für die Klangqualität entscheidenden Eigenschaften erzielt worden sind und ob es tatsächlich gelungen ist, das sonst für Breitbandsysteme typische Rauschpumpen zu unterdrücken oder zu kaschieren.

mth

Telefunken HIGH COM

Praktische Erprobung und Musikhörtest



Bei einer so komplizierten elektronischen Regelschaltung wie dem Telefunken High Com sind Messungen für die Beurteilung der Eigenschaften und der Funktionstüchtigkeit hilfreich und gut. Gänzlich unverzichtbar ist jedoch die praktische Erprobung des Systems, zu der auch eine Serie vergleichender Musikhörtests gehört.

Um eventuell vorhandene Fehler des Systems möglichst deutlich hörbar zu machen, haben wir den uns zur Verfügung stehenden Prototyp des im Mai 1979 auf den Markt kommenden Telefunken-Frontlader-Cassettendecks HC 3000 mit eingebautem High Com an die hochwertigste HiFi-Anlage angeschlossen, die uns jemals zur Verfügung stand. Im wesentlichen handelte es sich um diejenige Anlage, die in HiFi-Stereophonie 2/79 unter der Überschrift „Ein Hauch von Absolutheit – Bericht über Hörerfahrungen mit einer HiFi-Anlage der absoluten Spitzenklasse" beschrieben ist.

Sie setzte sich zusammen aus den Lautsprechern Infinity Quantum Reference Standard, betrieben im Mitten- und Hochtonbereich über die Technics-Endstufe SE-A 1 (→ Test in HiFi-Stereophonie 1/79), im Baßbereich über die Accuphase-Endstufe P 300. Als Vorverstärker wurde der Technics SU-A 2 (→ HiFi-Stereophonie 1/79) verwendet, als Tonabnehmer das Ortofon MC 30 (→ HiFi-Stereophonie 3/79), betrieben an einem Micro-Tonarm MA-505 und einem Micro-Plattenspieler DDX-1000. Für Eigenaufnahmen mit einer akustischen Gitarre wurden zwei Kondensatormikrophone MB 510 (mit Kugelcharakteristik) und zum Vergleich eine Revox A 77 mit Dolby-B verwendet. Zu einem weiteren Vergleich mit Dolby-B diente außerdem ein Cassettendeck Onkyo TA-600 D (vgl. auch Foto des Versuchsaufbaus).

Hörtest Nr. 1: Abhören eines Demonstrationsbandes von Telefunken

Für den Musikhörtest stellte uns Telefunken ein Demonstrationsband (Agfa 60 + 6) mit achtzehn verschiedenen Musikbeispielen zur Verfügung. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Ausschnitte aus Teldec-Produktionen, die unter Verwendung von Telcom C 4, der professionellen Version von High Com, aufgenommen wurden, aber auch um eine Live-Aufnahme von EMI mit Telcom C 4 und um Plattenumschnitte aus dem Teldec-Repertoire. Dieses Band wurde über die oben beschriebene Top-Anlage abgehört. Geachtet wurde hauptsächlich auf vier Dinge: Rauschen, Verzerrungen, Klangverfärbungen und „Atmen" als Folge von Regelvorgängen.

Bei Live-Aufnahmen war das Fehlen jeglichen Rauschens geradezu verblüffend, bei Umschnitten von Platten ist Rauschen eher zu ahnen als zu hören. Verzerrungen konnten wir nicht feststellen, jedenfalls keine, die über das hinausgehen, was man auch bei guten Platten – wenn es sich nicht um Direktschnitte handelt – in Kauf nehmen muß, wie z. B. die mit den Nebenluftgeräuschen interferierenden Seitenbänder, die bei Magnetbandaufzeichnungen von Flötenklängen entstehen. Auch Klangverfärbungen konnten trotz der Vielfältigkeit des Klangmaterials (symphonische Musik, Chor, Kammermusik, Klavier, Soloinstrumente, Pop- und Tanzmusik) nicht registriert werden. Eine von zwei Klavieraufnahmen konnte nicht befriedigen: An manchen Stellen, hauptsächlich im Diskant, waren Rauschvorläufer oder Rauschanhängsel zu hören, wie man sie leider immer noch zu oft auch auf Platten feststellen muß. Ob dieses Phänomen mit der Erscheinung des „Atmens" identisch ist, vermag ich in diesem Fall nicht zu entscheiden. Die





überwiegende Reaktion nach dem Abhören dieses Demonstrationsbandes war Erstaunen darüber, daß eine derartig rauschfreie, verzerrungsarme Wiedergabe bei großer Dynamik über Cassette möglich ist. Daß hier ein wesentlicher Fortschritt erzielt worden sein muß, schien schon nach diesem ersten Hörtest klar zu sein.

Hörtest Nr. 2: Eigenaufnahmen

Unter Verwendung der oben bereits erwähnten Mikrophone wurde spanische Gitarrenmusik aufgenommen, und zwar auf Spulentonband über eine Revox A 77 Dolby bei 19 cm/s und gleichzeitig über das HC 3000 High Com. Selbstverständlich wurde auf optimale Aussteuerung beider Geräte geachtet. Der Gitarrist wurde angewiesen, im Wechsel sehr laut und sehr leise zu spielen. Leisem Gitarrenspiel wurden zusätzlich Perkussionseffekte überlagert, um zu prüfen, ob Regelvorgänge hörbar werden.

Beide Aufnahmen konnten durch direktes Umschalten vergleichend abgehört werden. Hierbei waren weder bei Dolby 19 cm/s noch bei High Com über Cassette Regel- oder Ausgleichsvorgänge hörbar: Auch durch laute Perkussionsgeräusche wurden die Klänge der leise spielenden Gitarre nicht beeinflußt. Klangverfärbungen und Verzerrungen konnten weder beim einen noch beim anderen Band festgestellt werden, was, da der Originalklang als Bezug zur Verfügung stand, großes Gewicht hat. Auch bezüglich der Rauschfreiheit waren die beiden Aufnahmen durchaus gleichwertig.

Schlußfolgerung aus diesem Hörtest: Bei Eigenaufnahmen solistischer Gitarrenmusik besteht kein im Blindtest signifikanter Unterschied zwischen Spulentonband 19 cm/s Dolby und Cassette High Com. Dies befindet sich übrigens, was den Rauschabstand anbetrifft, auch im Einklang mit unseren Meßergebnissen.

Hörtest Nr. 3: Überspielen von Direktschnittplatte – Vergleich zwischen Dolby-B und High Com

Die Direktschnittplatte RCC-4 der japanischen RCA (Direct Cutting Mastering Lab Series, 45 U/min) enthält Beethovens Appassionata, gespielt von Ikuyo Kamiya auf einem Bösendorfer Imperial. Die Platte selbst ist völlig rauschfrei; ihr Dynamikumfang beträgt gemessene 55 dB. Klangdefinition und Konturiertheit des Klangs, auch im tiefen Register, sind atemberaubend. Diese Platte wurde parallel auf Cassette Dolby und Cassette High Com überspielt. Als Bänder wurden Sony C-90 Cr und TDK C-60 KR verwendet, und zwar im Wechsel auf beiden Geräten. Beim nachfolgenden Abhören wurde zwischen Dolby-B und High Com untereinander und zwischen diesen und der Platte zum direkten Vergleich hin- und hergeschaltet.

Hinsichtlich des Rauschens war zwischen High Com und Platte nur an extrem leisen Stellen ein Unterschied festzustellen, während bei Dolby-B deutliches Rauschen bis Mezzoforte hörbar war. Aus diesem Grund gab es beim Abhören im Blindtest zwar Verwechslungen zwischen Platte und High Com, nicht aber zwischen Platte und Dolby-B. An einer Stelle, wo das Klavier nur im Diskant eine Folge einzelner Töne mezzoforte spielt, ist bei High Com so etwas wie „Atmen" zu hören, bei Dolby-B nicht. Beide Cassettenaufnahmen können, was Härte von Impulsen, Konturenschärfe und Höhenbrillanz betrifft, mit der Direktschnittplatte nicht mithalten. Die Annäherung geht jedoch sehr weit, und das Fehlen fast jeglichen Rauschens bei High Com, wodurch die Dynamik nach unten beträchtlich erweitert wird, verstärkt diesen Eindruck noch.

Hörtest Nr. 4: Überspielen von Schallplatte – Vergleich zwischen Dolby-B und High Com

Die unlängst erschienene EMI-Platte mit den Klavierkonzerten C-dur KV 467 und A-dur KV 488, gespielt von Christoph Eschenbach und dem London Philharmonic Orchestra, wurde sowohl mit Dolby-B als auch mit High-Com-Rauschunterdrückung auf Cassette überspielt. Auch hier konnten die beiden Cassettenaufnahmen untereinander und mit der Schallplatte direkt verglichen werden.

Der Rauschpegel auf der Platte ist minimal. Derjenige der High-Com-Überspielung ist kaum höher, so wenig jedenfalls, daß im Blindtest häufig Verwechslungen zwischen Platte und High-Com-Cassette vorkamen. Die Dolby-B-Cassette hingegen war an ihrem deutlich hörbaren Rauschpegel immer leicht zu identifizieren. Bei einem zweiten Durchgang dieses Tests wurden die Cassetten vertauscht: Die zuvor für die Dolby-B-Aufnahme benutzte wurde für High Com verwendet und umgekehrt. Das Ergebnis blieb dasselbe. Sodann wurde die High-Com-Aufnahme allein direkt mit der Platte verglichen. Klangverfärbungen, Verzerrungen und auf Regelvorgänge zurückzuführende Störungen waren dabei nicht feststellbar.

Fazit der Hörtests

Das Verblüffendste an High Com ist die Tatsache, daß nunmehr mit Cassetten Aufnahmen und Überspielungen möglich sind, die praktisch keine Erhöhung des Rauschpegels mit sich bringen. Bei Live-Aufnahmen oder Überspielungen von Direktschnittplatten oder solchen, bei denen das professionelle Telcom C 4 eingesetzt wurde, bringt es den vom dbx her bekannten Effekt, daß bei der Wiedergabe im Hörraum Musik schlagartig aus dem akustischen Nichts heraus einsetzt und in dieses wieder verklingt. Während beim dbx diesem Positivum der Nachteil hörbarer Regelvorgänge (Atmen der Aufnahme) gegenübersteht, entfällt gerade dieser bei High Com weitestgehend. Wir konnten nur an zwei singulären Stellen bei Klavieraufnahmen etwas feststellen, das man als einen solchen Atemeffekt hätte ansehen können. High Com markiert einen ganz entscheidenden Fortschritt im Bereich der Cassettentechnik, wobei andere Anwendungsgebiete, z. B. UKW-Rundfunk, ohne weiteres denkbar sind. Allerdings sei nicht verschwiegen, daß wir dieses überaus positive Urteil über High Com insofern unter günstigen Bedingungen gewonnen haben, als der benutzte Cassettenrecorder – seinen übrigen Eigenschaften nach in die obere Mittelklasse einzustufen – optimal eingemessen war. Zwar haben wir unsere Eigenaufnahmen mit verschiedenen Bandsorten durchgeführt, aber für Aufnahme und Wiedergabe dasselbe Gerät benutzt, was soviel bedeutet wie ideale Azimutjustage des Tonkopfs. Dasselbe gilt allerdings auch für die zum Vergleich gemachten Dolby-B-Aufnahmen.

Br.

dbx: darüber reden ist Silber, selber hören ist Gold.

Fast möchte man sagen, über dbx zu reden ist nichts als Blech. Weil das, was geschieht, wenn Sie an Ihre Anlage zum ersten Mal einen dbx angeschlossen haben, nicht zu beschreiben ist. (Und dabei ist es völlig egal, wie preiswert oder teuer Ihre Anlage ist).

Sie hören mit neuen Ohren. Fast absolute Rauschfreiheit. Bei Platten, Bändern oder bei Rundfunkempfang.

Aber das ist nur der angenehme Seiteneffekt. Das, was Sie am meisten erstaunen wird, ist die dramatische Vergrößerung der Dynamik aller Programmquellen: Plötzlich wird Ihnen klar, daß die piano-gespielte Stelle eigentlich ein pianissimo ist. Und daß Ihre Anlage bisher immer schon bei forte Schluß gemacht hat und nicht das fortissimo mit aller Kraft ausgekostet hat, auskosten konnte.

Geben Sie Ihrer Anlage die Chance, die Musik so wiederzugeben, wie sie gemeint und komponiert worden war, gönnen Sie Ihr einen dbx.

Oder einen dbx 118. Damit können Sie nicht nur die Dynamik erweitern, sondern auch komprimieren.

Das macht sich besonders bemerkbar bei Hintergrundmusik von der nichts mehr im Unhörbaren verschwindet, weil sie so leise ist.

Oder einen dbx 128. Damit können Sie Band- oder Cassetten-Aufnahmen und Überspielungen machen, die sich besser anhören als das Original. Der Trick: Beim Aufspielen komprimieren, beim Abspielen expandieren. Damit geht alles aufs Band „drauf" (Sie wissen ja, ein Band hat nur einen beschränkten Dynamik-Fassungsbereich) und kann bei der Reproduktion zu vollem Leben wiedererweckt werden.

Für jeden, der die dbx schon aus eigener Anhörung kennt, sind diese Beschreibungen der Arbeitsweise nichts als dürre Worte (wie schon gesagt).

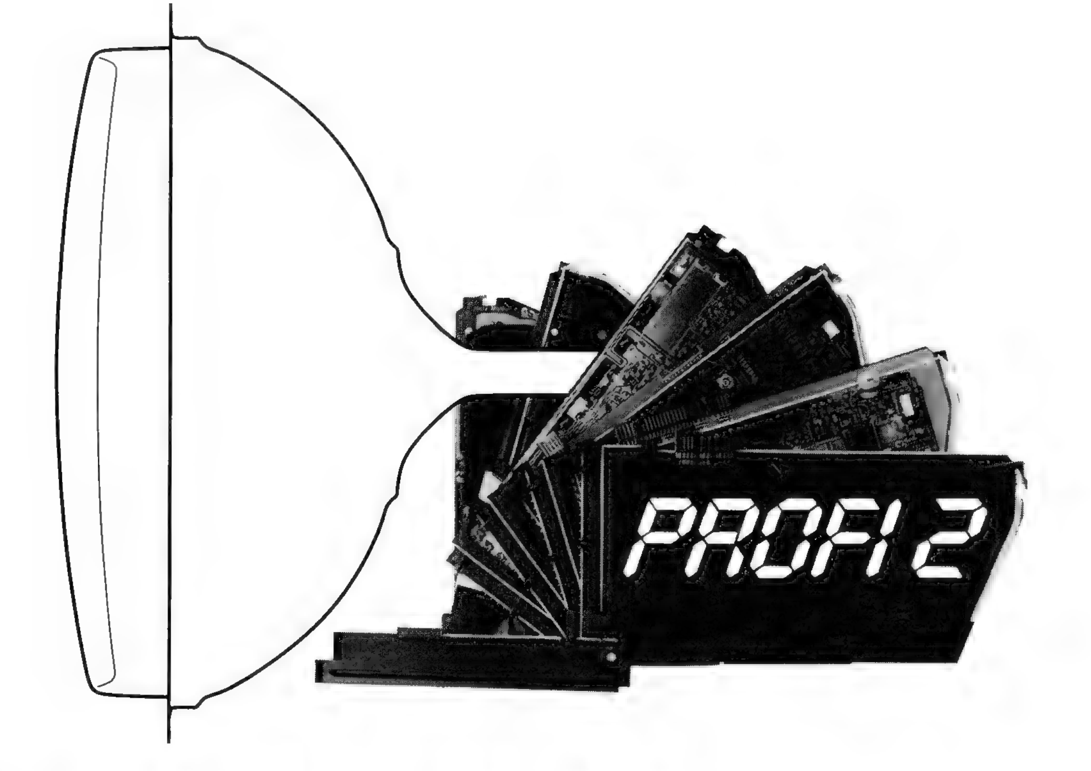
Darum ein Vorschlag, vielleicht mehr als das: Eine Wette. Sogar wenn Sie meinen, Ihre Anlage sei so gut, daß ein dbx (egal, welcher) keine hörbare, wesentliche Verbesserung bringt, dann gehen Sie doch mal zum nächsten Audio Int'l-Händler. Sie werden staunen. Unser Wort darauf. Wo Sie diesen Händler in Ihrer Nähe finden und mehr über die dbx erfahren Sie umgehend von Audio Int'l.





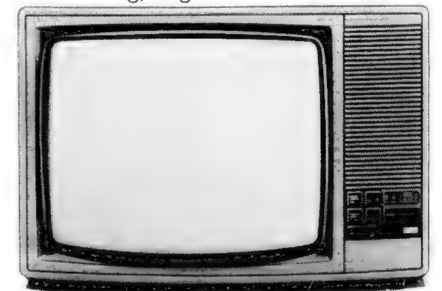
Wir haben nichts gegen die Kollegen, die ihr Farbbild in den Himmel loben.

Schließlich h
Dazu aber e
LOEWE Prof
die Zuverläs
entscheiden
steigert.



aben wir das gleiche. ne ganz neue, patentierte Idee: 2: die Technik, die sigkeit von Fernsehern d

Wer kühl bleibt, lebt länger:
Das patentierte Loewe Profi 2 Prinzip macht es möglich, Fernseher in bisher nicht erreichter Weise auf maximale Kühlwirkung auszulegen.
Loewe hat erstmals für Fernseher die Baustrukturen aus der Computer- und Nachrichtentechnik eingesetzt und damit den Aufbau von Fernsehgeräten revolutionierend vereinfacht. So wurde es möglich, die gesamte Technik eines Fernsehers in nur sechs gleichgroße, parallel steckbare Großmoduln zu gliedern. Dieses professionelle Bauprinzip, das sonst die Datenverarbeitung, Flug- und Weltraumtechnik überschaubar, funktionssicher und variabel macht, garantiert jetzt jedem Loewe Profi 2 Fernseher eine einzigartige Summe von Vorteilen und Möglichkeiten.



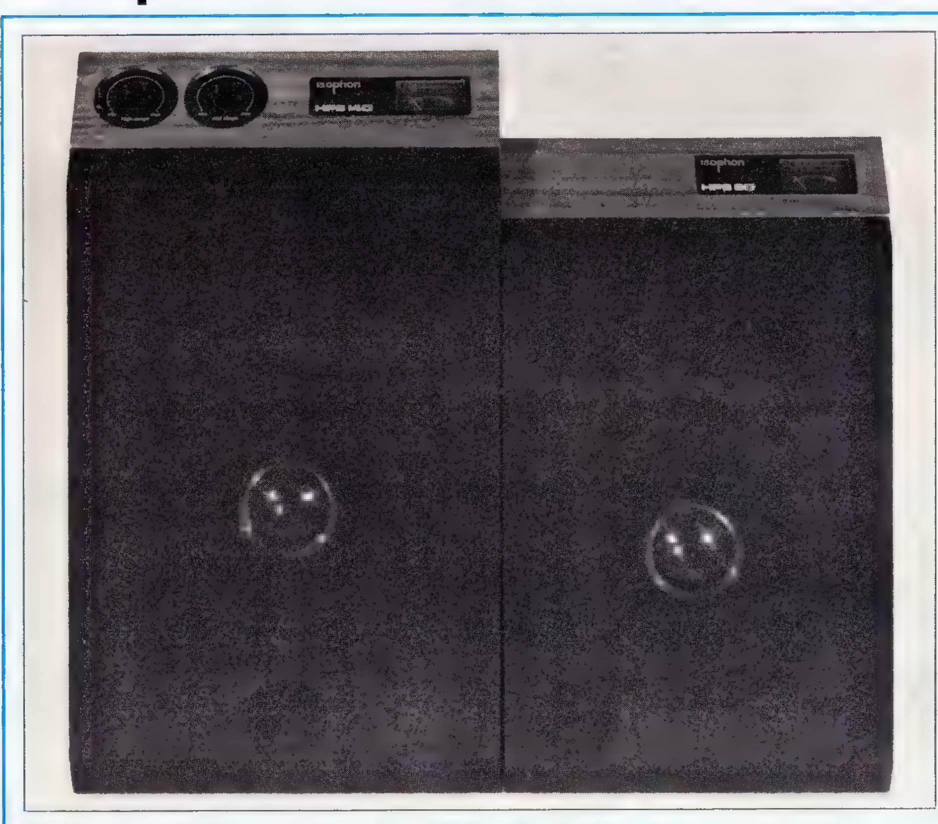
Loewe Profi 2: Die kältere Fernsehtechnik bringt mehr Lebensdauer.
In umfangreichen Luftströmungsversuchen wurde der Aufbau der Moduln im Detail mit dem Ziel optimiert, die bestmögliche Luftzirkulation und die wirksamste Wärmeableitung zu erreichen. Die Moduln stehen senkrecht, die Luft strömt allseitig wie in einem Kamin an ihnen vorbei. Die empfindlichsten Bauteile sind dabei so angeordnet, daß sie im Bereich der günstigsten Kühlwirkung liegen.
Das Risiko, daß ein Loewe Profi 2 einmal streikt, ist entscheidend geringer geworden.
Die Loewe Profi 2 Garantie: Alle Halbleiter sind nur jeweils einer Temperatur ausgesetzt, die um 50° unter der zulässigen Arbeitstemperatur liegt.
Loewe Perfektion hat ihren Preis – aber es lohnt sich immer, etwas mehr in Zuverlässigkeit zu investieren. Wünschen Sie also Ihrem neuen Fernseher nicht nur ein langes Leben. Kaufen Sie zur Sicherheit einen Loewe.

Loewe Profi 2.
Patentierte Technik, die das Risiko halbiert.

LOEWE

Test

Lautsprecherboxen



Isophon HPS 140
Isophon HPS 90

Technische Daten (nach Angaben des Herstellers)	HPS 140	HPS 90
Prinzip	Dreiweg, Baßreflex	Dreiweg, Baßreflex
Tieftöner	212 × 232 mm, 203 mm ∅	203 mm ∅
Mittentöner	37-mm-Kalotte	37-mm-Kalotte
Hochtöner	25-mm-Kalotte	25-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	1000 / 6000 Hz	800 / 8000 Hz
Nennimpedanz	6,5 Ω	6,5 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	100 / 140 W	70 / 90 W
Abmessungen (B × H × T in mm)	310 × 540 × 275	280 × 475 × 250
Ungefährer Ladenpreis	590 DM	480 DM

Ergebnisse unserer Messungen	HPS 140	HPS 90
Schalldruckkurve	Bild 1.1	Bild 1.2
hierbei elektrische Leistung	10 W (8 Ω)	6 W (8 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	83 dB	80 dB
Rundstrahlverhalten	Bilder 1.2, 1.3	Bilder 2.2, 2.3
Impedanzverlauf	Bild 1.4	Bild 2.4
hieraus Baßeigenresonanz	65 Hz	75 Hz
Praktische Betriebsleistung	1,4 W (8 Ω)	1,3 W (8 Ω)

Der renommierte Berliner Lautsprecherhersteller stellte auf der hifi '78 in Düsseldorf zwei neue HiFi-Boxen vor, denen wir die nachfolgenden Steckbrieftests widmen.
HPS steht für HiFi-Profi-Sound. Die Zahl hinter den Buchstaben entspricht der Musikbelastbarkeit. Beide Modelle sind als Standboxen konzipiert. Im abgeschrägten Oberteil über der abnehmbaren, mit Stoff bespannten Frontverkleidung ist ein Anzeigeinstrument für die Belastung eingebaut. Daneben befinden sich bei der HPS 140 zwei Klangsteller für Mitten und Höhen. Beide Modelle sind Dreiwegboxen mit Baßreflexöffnungen. Mitten- und Hochtöner sind Kalottenlautsprecher. Die Boxen sind in den Ausführungen Nußbaum-Naturfurnier und Dunkelmetallic-Lakkierung erhältlich. Für den Anschluß der Kabel stehen in einem Schacht auf der Rückseite wahlweise Schraubklemmen für blanke Kabelenden oder eine DIN-Buchse zur Verfügung. Zumindest die HPS 90 eignet sich durch ihre Abmessungen auch als quer liegende Regalbox. Lautsprecherkabel sind beigepackt.

Messungen

Alle Messungen an den Boxen wurden im Abhörraum durchgeführt, Boxen auf ca. 1 m hohem Podest schräg zur Raumlängsachse aufgestellt. Als Meßsignal wurde gleitender Sinus von 20 Hz bis 20 kHz verwendet, das Meßmikrophon befand sich in 2 m Abstand. Zur Messung des Rundstrahlverhaltens wurde das Meßmikrophon auf einem Halbkreis von 2 m Radius um 20 und 40° aus der 0°-Achse ausgeschwenkt. Der Lautstärkepegel wurde mit 300 Hz breitem Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bestimmt, während für die Messung der praktischen Betriebsleistung (darunter verstehen wir diejenige elektrische Leistung, die man der Lautsprecherbox zuführen muß, damit sie mono in 1 m Abstand einen Pegel von 91 dB erzeugt) rosa Rauschen verwendet wurde.

Musikhörtest und Kommentar

HSP 140

Die Box klingt breitbandig, ausgewogen und weitgehend verfärbungsfrei. Die Baßwiedergabe ist kräftig und auch bei impulsartigen Klängen alles andere als bumsig; eher könnte man von schlanken und trockenen Bässen sprechen. Im Vergleich zur HPS 90, die ganz ähnlich klingt, erscheint bei der HPS 140 der Grundtonbereich etwas vitaler. Im Baß ist die HPS 140 der HPS 90 nur um Weniges überlegen. Die Schalldruckkurven lassen eine Präsenzdelle erkennen, die bei stereophonem Hören und stehender Box sogar noch unterstrichen wird (Bild 1.2). Hingegen wird diese Präsenzdelle bei liegender Box und stereophonem Hören gemildert, auch

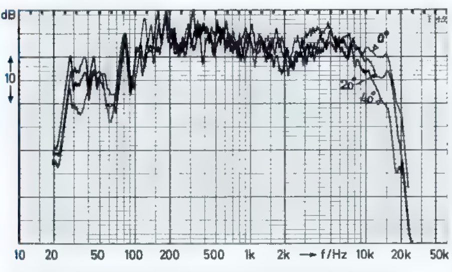


KLH
OPTIMALE TECHNIK
OPTIMALES DESIGN
OPTIMALER KLANG
RESEARCH AND DEVELOPMENT CORP.
MODELL 331-B
KLH
Das preiswerteste Modell der KLH-Familie.
MODELL 317-B
KLH
Einer der erfolgreichsten Lautsprecher der je gebaut wurde.
MODELL 327-B
KLH
Eine klangliche Optimierung für alle Musikbereiche.
MODELL 337-B
KLH
Das absolute Spitzenprodukt der Dedicated Modellreihe.
MODELL CT-38
KLH
The Pistol
Eine der interessantesten Neuentwicklungen von KLH
MODELL 345
KLH
The Little Baron
Die 2 Spitzenbox im KLH-Klassik-Programm
Vertretung Schweiz:
Firma Tonstudio R. AG.
Thunstraße 20
CH - 3005 Bern - Schweiz
Vertretung Österreich:
Firma Raum Akustik
Lerchenfelder Str.30
A - 1080 Wien - Österreich
MODELL 335
KLH
The Baroness
Für alle Liebhaber der Klassischen Musik
Dynamische und orthodynamische Stereo-Kopfhörer der Spitzenklasse
KLH
Modernste Technik
Optimales Design
Leicht und angenehm zu tragen
Burwen Research
5 JAHRE VOLLGARANTIE
KLH
AM SIMMLER 41
6200 WIESBADEN
TELEFON
(0 61 21)
42 22 28
DEUTSCHLAND GMBH
Wenn Sie an technischen Details interessiert sind, sollten Sie unser Prospekt anfordern.
KLH

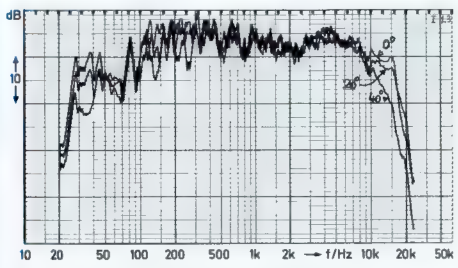
Isophon HPS 140



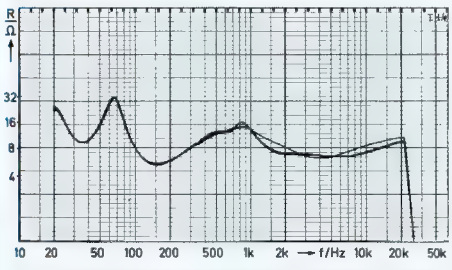
1.1 Schalldruckkurve, harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



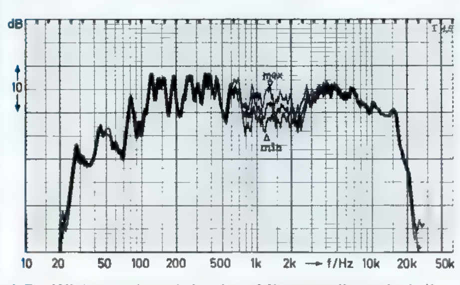
1.2 Rundstrahlverhalten bei stehender Box



1.3 Rundstrahlverhalten bei liegender Box



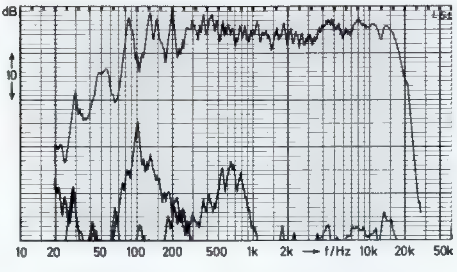
1.4 Impedanzkurve, gemessen an beiden Boxen



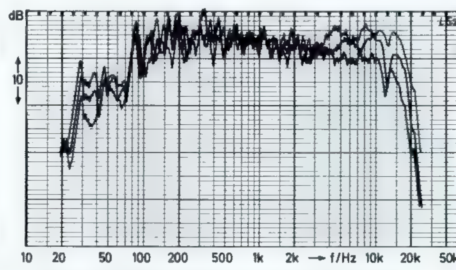
1.5 Wirkungsbereich des Mittenstellers bei liegender Box

Isophon HPS 90

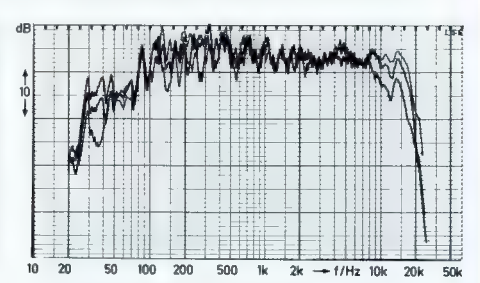




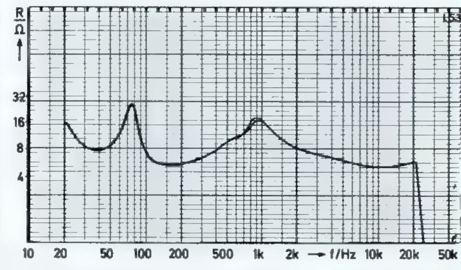
2.1 Schalldruckkurve, harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



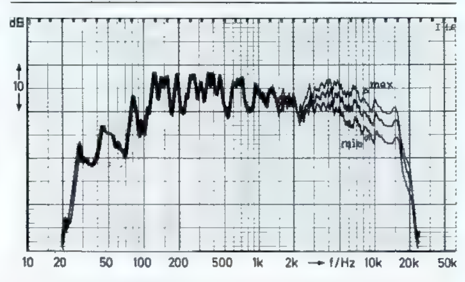
2.2 Rundstrahlverhalten bei stehender Box



2.3 Rundstrahlverhalten bei liegender Box



2.4 Impedanzkurve, gemessen an beiden Boxen



1.6 Wirkungsbereich des Höhenstellers bei liegender Box (Isophon HPS 140)

das Rundstrahlverhalten wird günstiger, die Schalldruckkurve verläuft im Mittel ausgeglichener (Bild 1.3). Man sollte daher nicht ausschließen, auch die HPS 140 liegend zu betreiben, wenngleich dies durch ihre Formgebung nicht gerade suggeriert wird.
Den Wirkungsbereich des Mitten- und des Höhenstellers zeigen die Bilder 1.5 und 1.6. Die Beeinflussungsmöglichkeiten sind ausreichend. Die HPS 140 strahlt bei 70 Hz einen Pegel bis 89 dB sauber ab. Mit schwächerem Pegel, jedoch noch gut hörbar, werden auch noch 40 Hz sauber abgestrahlt.

HPS 90

Die HPS 90 klingt kaum anders als die 140, wie schon gesagt, im Grundtonbereich eine Nuance weniger vital und daher noch unauffälliger als die HPS 140. Im psychometrischen Vergleichstest (→ HiFi-Stereophonie 3/79) wurde der HPS 90 solche Unauffälligkeit bestätigt. Dies ist bei Lautsprecherboxen durchaus als Tugend zu werten, denn auffallend wären hauptsächlich Verfärbungen. Die deutlich zu erkennende Präsenzdelle mag zu diesem Höreindruck beitragen, denn sie steht auffallender Ortungsschärfe und Durchsichtigkeit eher entgegen. Im Baß strahlt die HPS 90 bei 70 Hz einen Pegel von 88 dB noch sauber ab, 40 Hz sind kaum mehr hörbar. Die Bässe werden eher schlank und trocken wiedergegeben. Auch bei der HPS 90 wird das Rundstrahlverhalten bei liegender Box günstiger (Bild 2.3).

Zusammenfassung

Mit den Modellen HPS 140 und 90 bietet Isophon zwei Boxen vernünftiger Preis-Qualität-Relation an, die sich hauptsächlich durch ihre Belastbarkeiten unterscheiden. Klangsteller für die Mitten und Höhen erlauben bei der HPS 140 die Anpassung an die Hörraumakustik. Beide Modelle strahlen durchaus kräftige und tiefe Bässe ab. Gemessen an dem, was man von Baßreflexboxen im allgemeinen erwarten kann, bleiben die Bässe auch bei impulsartigen Klängen konturiert und trocken. Br.

Vive la différence.



Vergleichen Sie den Klang des Koss HV/1A mit dem eines anderen Stereokopfhörers, dann werden Sie den Unterschied hören.

Alle 10 hörbaren Oktaven werden vom HV/1A naturgetreu reproduziert, jeder Ton wird so wiedergegeben, wie er live aufgenommen wurde. Der Frequenzbereich von 15-30.000 Hz. unterscheidet ihn von vielen anderen Stereokopfhörern.

Mit der Entwicklung des neuen Decilite-Elementes, der überdimensionalen Membrane, sowie eines neuartigen Keramik-Magneten, gelang den Koss-Ingenieuren ein Durchbruch auf dem Gebiet des individuellen und persönlichen Hörens.

Die akustisch durchlässigen Schaumstoffohrkissen sitzen nicht nur angenehm am Ohr, sondern ermöglichen ausserdem auch noch, dass Sie wichtige Nebengeraeusche, wie z.B. Telefon, Klingel etc., wahrnehmen können.

Ihre Ohren sollen entscheiden. Nehmen Sie Ihre Lieblingsmusik in Form einer Schallplatte oder einer Kassette mit zu Ihrem Hi-Fi Händler, lassen Sie sich den High Velocity Stereokopfhörer HV/1A vorführen, oder fordern Sie bei uns Informationsmaterial an. Wir senden es Ihnen kostenlos und umgehend.

Wir sind sicher, dass auch Sie sich überzeugen lassen werden: Hearing is believing.

KOSS® stereophones
hearing is believing™

KOSS G.M.B.H. Heddernheimer Landstrasse 155, 6000 Frankfurt am Main
International Headquarters U.S.A./facilities Canada France Germany Ireland Japan

Lautsprecherboxen



Visonik Expuls 1

Technische Daten
(nach Angaben des Herstellers)

Prinzip	Dreiweg, geschlossen
Tieftöner	200 mm ∅
Mittentöner	37-mm-Kalotte
Hochtöner	19-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	900 / 4500 Hz
Nennimpedanz	4 Ω
Musikbelastbarkeit	120 W
Abmessungen (B × H × T in mm)	300 × 630 × 230
Ungefährer Ladenpreis	650 DM

Ergebnisse unserer Messungen

Schalldruckkurve	Bild 1
hierbei elektrische Leistung	10 W (4 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	80 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 2
Impedanzverlauf	Bild 3
hieraus Baßeigenresonanz	55 Hz
Praktische Betriebsleistung	2,4 W (4 Ω)

Seit der hifi '78 bietet die große Aktivitäten entwickelnde Firma Dahl Elektronik GmbH neben den Boxen der David-Serie eine neue Boxengeneration an, die insgesamt drei Modelle umfassen wird: Expuls 1, 2 und 3. Die Expuls 1 ist schon seit Ende letzten Jahres auf dem Markt, die Expuls 2 wird derzeit eingeführt, und die Expuls 3 wird wohl noch etwas auf sich warten lassen. Dem kleinsten Modell Expuls 1 widmen wir den nachfolgenden Steckbrieftest.

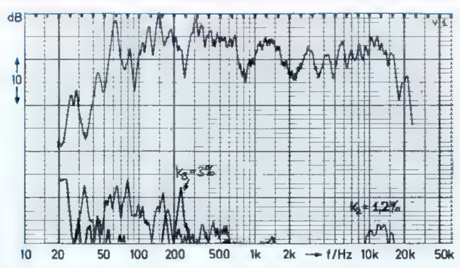
Es handelt sich um eine Dreiwegstandbox. Sie ist geschlossen und akustisch bedämpft. Die mit dünnem Stoff bespannte Frontverkleidung ist abnehmbar. Der obere Teil der Box ist abgeschrägt. Dort befinden sich drei LED-Überlastanzeigen für jeden der drei Übertragungsbereiche und ein Klangsteller für die Höhen. Der Hersteller empfiehlt die Box für Raumgrößen von 15 bis 50, maximal 70 m² Grundfläche und für Verstärkerleistungen von 20 bis 120 W je Kanal. Für den Anschluß der Kabel sind auf der Rückseite der Boxen zwei Klemmen für blanke Kabelenden vorhanden. Es werden zwei Ausführungsvarianten angeboten: anthrazitgrau und anthrazitgrau mit Nußbaum-furnierten Seitenteilen.

Messungen

Die Messungen an der Box wurden unter den üblichen Bedingungen in unserem Abhörraum durchgeführt. Die Box stand auf einem etwa 1 m hohen Podest, schräg zur Raumlängsachse ausgerichtet. Als Meßsignal wurde gleitender Sinus von 20 Hz bis 20 kHz verwendet. Das Mikrophon befand sich in 2 m Abstand von der Box. In diesem Abstand wurde das Mikrophon zur Messung des Rundstrahlverhaltens um die Winkel 20 und 40° ausgeschwenkt und die entsprechenden Kurven übereinnandergeschrieben (Bild 2). Als Signal für die Bestimmung des Lautstärkepegels wurde 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz benutzt. Die praktische Betriebsleistung, d. h. diejenige elektrische Leistung, die man der Box zuführen muß, damit sie mono in 1 m Abstand einen Schalldruckpegel von 91 dB erzeugt, wurde mit rosa Rauschen bestimmt.

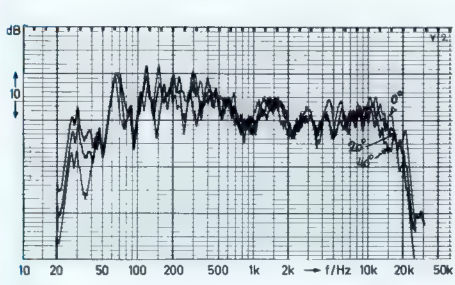
Musikhörtest und Kommentar

Die Explus 1 klingt recht breitbandig, ausgewogen und im wesentlichen auch verfärbungsfrei. Die Einbrüche bei 800 Hz und 2,2 kHz wirken sich erstaunlicherweise auf den Klang weit weniger aus, als man befürchten muß: Weder fehlt es der Box an Brillanz (Spitze bei 3 kHz), noch hat sie einen näselnden Akzent (das Maximum der Anhebung liegt nicht bei 1,5, sondern bei 1,25 kHz). Rundstrahl- und Klirrgradverhalten sind ausgezeichnet. Die Baßwiedergabe ist gut

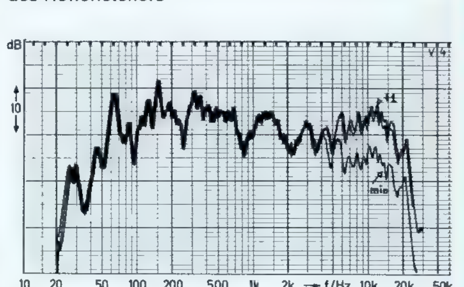



1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3

3 Impedanzkurve, gemessen an beiden Exemplaren bei Nullstellung sowie den Extrempositionen des Höhenstellers



2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20, 40°



4 Wirkungsbereich des Höhenstellers

bis zu sehr tiefen Frequenzen hinab: 40 Hz werden noch abgestrahlt, und bei 70 Hz wird ein Sinuston bis zu einem Pegel von 95 dB noch sauber wiedergegeben.

Zusammenfassung

Die Visonik Explus 1, das kleinste einer drei Modelle umfassenden neuen Generation von hochbelastbaren Standboxen, bietet bei akzeptabler Preis-Qualität-Relation ein breitbandiges, ausgewogenes, weitgehend verfärbungsfreies Klangbild bei kräftiger und sauberer Baßwiedergabe. Design und Ausführung setzen einen neuen Akzent in der trotz numerischer Vielfalt oft doch monotonen Boxenlandschaft. Br.

Eine Pionier-Tat...
...von PIONEER.
Das Deck CT-F900.
<u>Mit Microprocessor.</u>

Der schöne Anfang
vom Ende der mechanischen
Steuerung
in Cassettengeräten.




40 Lichtsegmente.
Faszinierend.
Nicht nur für Techniker.
Vorführen lassen!
INPUT
TAPE COUNTER
MEMORY /REPEAT
DOLBY NR
MEMORY
STOP
PLAY
REPEAT
COUNTER
END
OFF
REC
METER
PEAK
PEAK HOLD
BIAS
TAPE
DOLBY NR
INPUT
OUTPUT
MAX
L — MIC — R
DOLBY SYSTEM
PIONEER STEREO CASSETTE TAPE DECK CT-F900

Test

Lautsprecherboxen



Sony SS-G1

Im psychometrischen Boxentest, den wir in HiFi-Stereophonie 10/78 veröffentlichten, schnitt die Sony SS-G 7 in einem sehr stark besetzten Feld ausgezeichnet ab. Neben dieser großen Standbox sind im Sony-Katalog 1978 noch die etwas kleineren Modelle SS-G 5 und SS-G 3 verzeichnet. Die Dreiwegbox SS-G 1, in gleichem Design gehalten wie die SS-G 7, ist neu hinzugekommen, und da sie in einer günstigen Preisklasse liegt, würde man es bei Sony sicher begrüßen, wenn man mit dem kleinen Modell an den Erfolg der Großbox anschließen könnte. Ob dies der Fall ist, wird dieser Steckbrieftest erweisen. Während die SS-G 7 eine Baßreflexbox ist, wurde bei der G 1 das Prinzip des geschlossenen Gehäuses und der akustischen Bedämpfung des Tieftöners angewandt.

Messungen

Alle Messungen wurden unter den üblichen Bedingungen im Abhörraum durchgeführt. Die Box stand auf einem rund 1 m hohen Podest in schräger Anordnung zur Raumlängsachse. Das Meßmikrophon befand sich in einem Abstand von 2 m. Mit diesem Abstand als Radius wurde das Mikrophon bei der Messung des Rundstrahlverhaltens auch um die Winkel 20 und 40° ausgeschwenkt. Als Signal wurde gleitender Sinus von 20 Hz bis 20 kHz verwendet. Der Schalldruckpegel wurde mit 300 Hz breitem Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bestimmt. Zur Messung der praktischen Betriebsleistung (d.i. die elektrische Leistung, die man der Box mono zuführen muß, damit sie in 1 m Abstand einen Pegel von 91 dB erzeugt) wurde rosa Rauschen verwendet.

Musikhörtest und Kommentar

Eine ausgeprägte Anhebung des tieferen Grundtonbereichs verleiht der SS-G 1 Vitalität und Wärme, die allerdings durch etwas mehr Brillanz ausbalanciert sein dürfte. Es handelt sich dabei jedoch nur um eine Nuance. Sehr überzeugend ist die Baßwiedergabe: kräftig, tief und auch bei Impulsen noch trocken und sauber. Bei 70 Hz wird ein Sinuston von 97 dB noch sauber abgestrahlt, was für eine Box dieser Abmessungen bemerkenswert ist. Auch 40 Hz werden noch deutlich hörbar wiedergegeben. Bis 12 kHz ist das Rundstrahlverhalten sehr gut, darüber nur noch durchschnittlich. Leider gibt es Exemplarstreuungen hinsichtlich der Schalldruckkurven (vgl. Bilder 1 und 2). Beim zweiten Exemplar zeigt die Schalldruckkurve einen breiten Einbruch von 600 Hz bis 3,2 kHz. Hier ist also ein Defizit an Präsenz und Brillanz noch ausgeprägter. Erst der Obertonbereich ist dann wieder akzentuiert. Der Musikhöreindruck beruht auf stereophonem Abhören beider Exemplare.

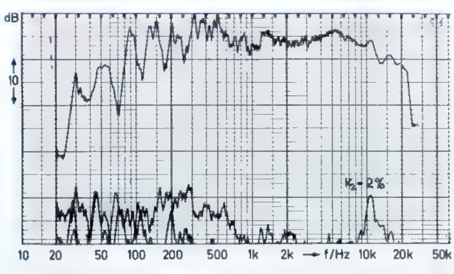
Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

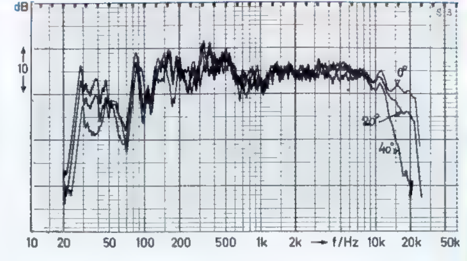
Prinzip	Dreiweg, geschlossen
Tieftöner	250 mm ∅
Mittentöner	80-mm-Konus
Hochtöner	25-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	800 / 4000 Hz
Nennimpedanz	8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	55 / 90 W
Abmessungen (B × H × T in mm)	340 × 595 × 300
Ungefährer Ladenpreis	450 DM

Ergebnisse unserer Messungen

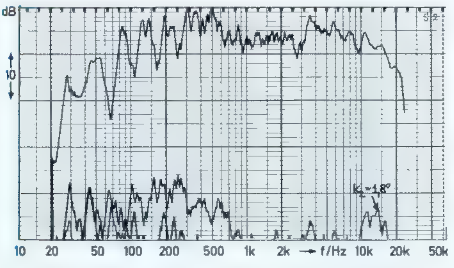
Schalldruckkurve	Bilder 1, 2
hierbei elektrische Leistung	10 W (8 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	80,5 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 3
Impedanzverlauf	Bild 4
hieraus Baßeigenresonanz	57 Hz
Praktische Betriebsleistung	1,6 W (8 Ω)



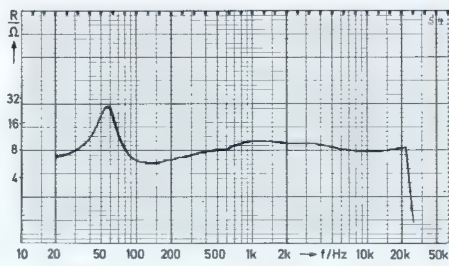
1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen am Testexemplar 1



3 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20, 40°



2 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen, gemessen am zweiten Testexemplar



4 Impedanzkurve, gemessen an beiden Exemplaren

Zusammenfassung

Die Sony SS-G 1 ist eine äußerst sorgfältig und aufwendig gefertigte kleinere Dreiwegstandbox geschlossener Bauart. Sie ist nicht ganz so verfärbungsfrei wie die SS-G 7. Eine Betonung des tieferen Grundtonbereichs verleiht ihr Vitalität und Wärme. Etwas mehr Präsenz und Brillanz – beim einen Exemplar ausgeprägter als beim anderen – würden diese Eigenschaften zum Vorteil spektraler Ausgeglichenheit „auswiegen". Die Baßwiedergabe der Sony-SS-G 1 ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet, bezieht man sie auf das Volumen der Box, der man insgesamt ein recht vorteilhaftes Preis-Qualität-Verhältnis bescheinigen darf.

Br.

Das Hitachi-Prinzip: 3 Köpfe leisten mehr als nur zwei.



Die Hitachi D-900 Cassetten-Tonbandmaschine weist wie die großen, „klassischen" Geräte eine echte Dreikopfbestückung auf.

Was bedeutet das in der Praxis? Ein separater Ferrit-Löschkopf und 2 elektrisch getrennte Aufnahme- und Wiedergabe-Köpfe in einem Gehäuse garantieren – professionellen Spulenbandmaschinen entsprechend – optimale Spaltbreiten und Hinterbandkontrolle. Die Hinterbandkontrolle ermöglicht Mithören bei Aufnahme.

Ein weiterer wesentlicher Vorteil des Dreikopfbestükkungs-Konzeptes ist die erhebliche Verbesserung der Klangqualität. Mit dem D-900 sind professionell ausgewogene Aufnahmen möglich, die selbst Experten voll zufriedenstellen.

Dabei ist die Bedienung denkbar einfach. 7 Kurzhubtasten ermöglichen die Steuerung der Funktionen Aufnahme/Rücklauf/Wiedergabe/Vorlauf/Stop/Pause/Edit. Zusätzlich ist eine Fernbedienung lieferbar. Weitere Vorzüge des D-900: DOLBY-Rauschunterdrückung, Memory-Schalter, zuver-

D-900-die Cassetten-Tonbandmaschine mit Fernbedienung und Dreikopfbestückung für separate Funktion Aufnahme/Wiedergabe/Hinterband.



MW179

lässige Bandlaufwerte, die sich durch extrem niedrige Gleichlaufschwankungen auszeichnen.

Technische Daten des D-900

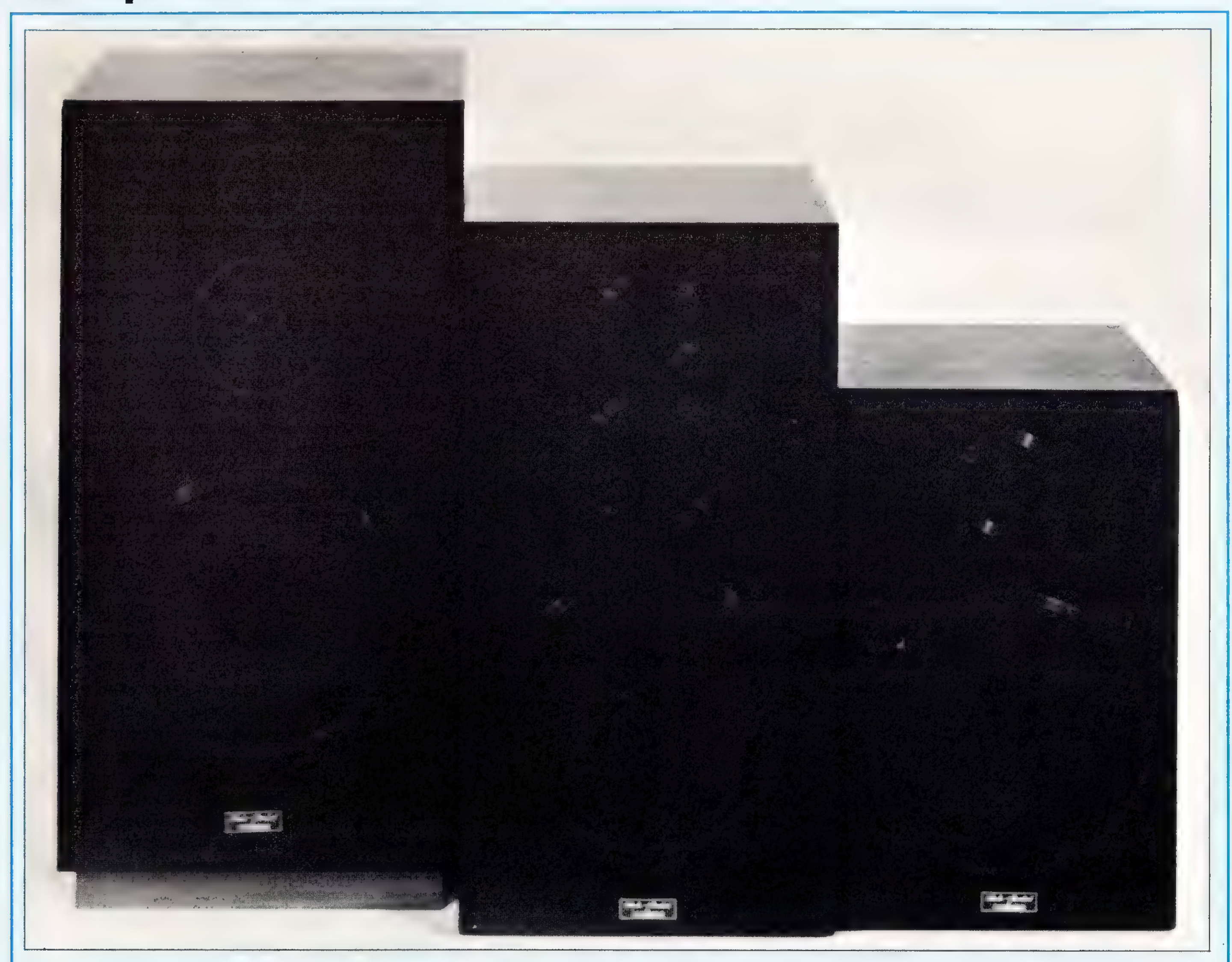
25–18000 Hz (CrO_2), Signal-Rauschspannungsabstand: 63 dB (DOLBY), Gleichlaufschwankungen: 0,15%. Übersprechdämpfung: über 60 dB, Köpfe: Löschkopf, eingebaute 2-in 1 R/P Ferrit-Köpfe (4 µm Spalt bei Aufnahme. 1,2 µm Spalt bei Wiedergabe), Motor: Elektronisch geregelter DC-Servomotor.

Lassen Sie sich das D-900 und andere Hitachi-Spitzengeräte von Ihrem Fachhändler vorführen oder schreiben Sie direkt an: Hitachi Sales Europa GmbH, Mitglied des dhfi, Kleine Bahnstr. 8, 2000 Hamburg 54. Hitachi Sales Warenhandels-Gesellschaft m.b.H., Kreuzgasse 27, 1180 Wien.

HITACHI

Test

Lautsprecherboxen



Fisher STE 1200, STE 1150 und STE 1110

Das größte Modell im Fisher-Boxenprogramm, die Standbox STE 1200, war schon „Opfer" des psychometrischen Vergleichstests in HiFi-Stereophonie 10/78. Neben diesem Modell bietet Fisher zwei kleinere Standboxen an: STE 1150 und STE 1110. Die zuletzt Genannte könnte man auch als große Regalbox bezeichnen. Einige Merkmale sind den Fisher-Boxen gemeinsam: Die Membranen der 300-mm-Tieftöner bestehen aus „Metallschaum", d. h. aus biegesteifem, gesintertem Aluminium, das auf einen Aluminiumträger aufgebracht ist; Kalottenmitteltöner aus beidseitig mit Aluminium bedampfter Alu-Membran; Kalottenhochtöner aus gleich aufgebauter Membran (STE 1150 und 1110); Kalottenhochtöner mit Ringmembran aus Hartaluminium; Baßreflexöffnung; Klangsteller für Mitten und Höhen (STE 1200 und 1150) bzw. nur für Höhen (STE 1110); abnehmbare, stoffbespannte Frontabdeckung; sehr aufwendige Verarbeitung und sorgfältige Fertigung; zur Aufstellung auch ohne Frontabdeckung geeignet.

Messungen

Die Messungen wurden in unserem Abhörraum durchgeführt, die Modelle STE 1200 und 1150 auf dem Boden stehend, schräg zur Raumlängsachse angeordnet, die STE 1110 auf einem etwa 1,2 m hohen Podest stehend. Als Meßsignal wurde gleitender Sinus von 20 Hz bis 20 kHz verwendet. Bei der Messung des Rundstrahlverhaltens wurde das Meßmikrophon in 2 m Abstand um die Winkel 20 und 40° aus der 0°-Achse ausgeschwenkt. Als

Weil die Lautsprecher der Maßstab Ihrer HiFi-Anlage sind, sollten Sie die besitzen, die in ihrer jeweiligen Klasse die Maßstäbe setzen. Wie der neue BULL 308.



Die Passiv-Membrane erweitert den Tief-Baßbereich, exakt berechnet und abgestimmt.

Der BULL 308 hat das von Magnat entwickelte fast resonanzfreie LRC-Gehäuse und damit die Grundlage für wirklich gute HiFi-Lautsprecher. Und eine beflockte Schallwand zur Bedämpfung unerwünschter partieller Materialresonanzen und sonstiger Reflektionen. Und einen Kalottenhochtöner mit imprägniertem Spezialgewebe (mehr Festigkeit), dazu einen Konus-Mitteltöner mit gedämpfter Schwingkammer. Einen aktiven Baßlautsprecher mit einem neuen resonanzstabilisierten Chassis (Magnat Patent). Der zweite Baßlautsprecher arbeitet passiv. Und mit einer exakt abgestimmten Frequenzweiche werden die Verstärkerimpulse auf das jeweils richtige Lautsprecher-System geleitet. Stimmt die Technik, wird das so erworbene Mehr an Klang-Qualität oft durch falsche Aufstellung wieder verschenkt.

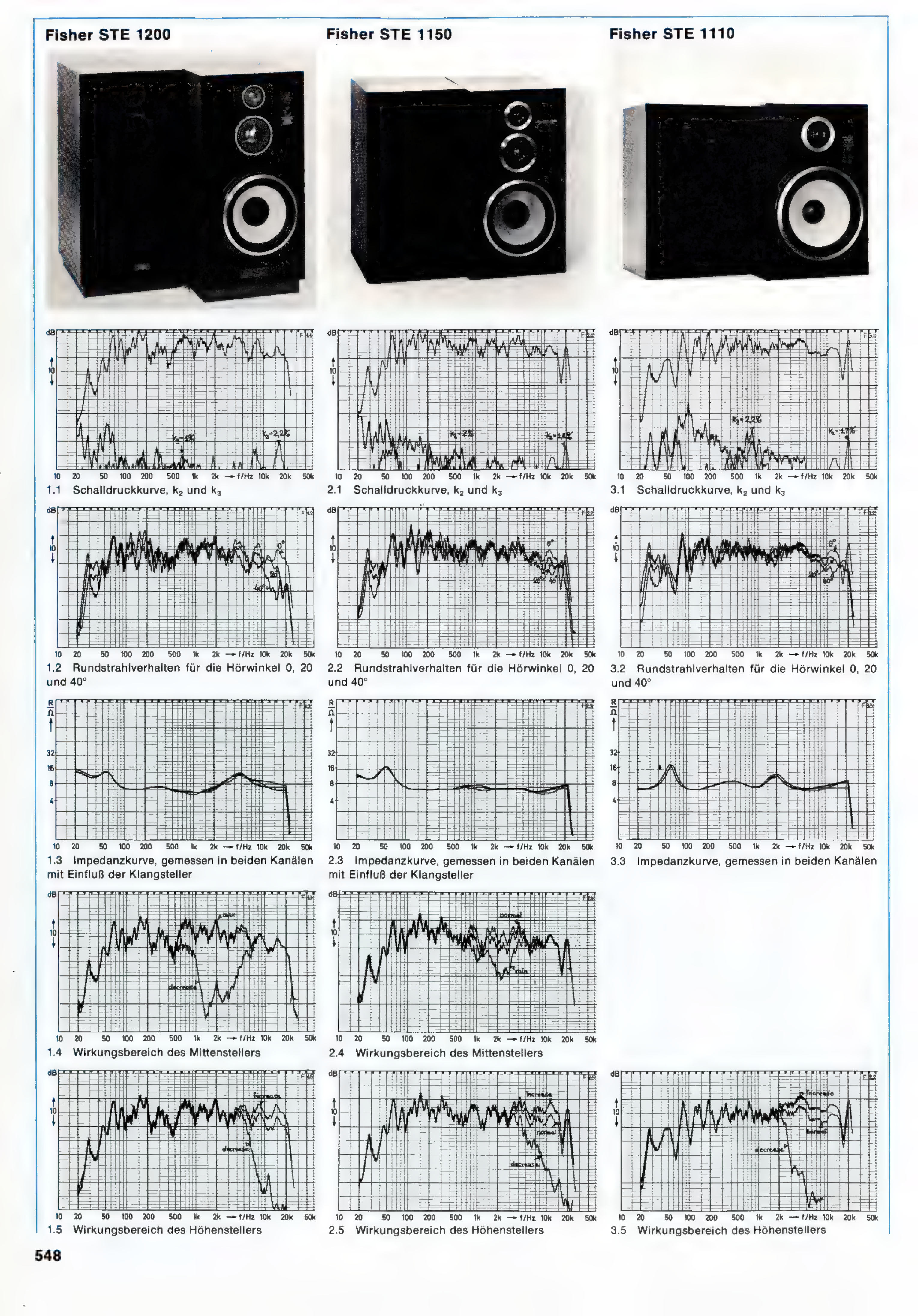
Technische Daten BULL 308:

Nenn-/Musikleistung	65/120 Watt
Mindestbetriebsleistung	2,4 Watt
Impedanz	8 Ohm
Frequenzbereich	28–22000 Hertz
Übergangsfrequenzen	650/4200 Hertz
Abmessungen (BxHxT)	35x65x30 cm

Steht der BULL 308 dagegen in richtiger Höhe, mit dem richtigen Neigungswinkel von 5°, bekommen Sie automatisch das optimale Verteilungsverhältnis zwischen direktem und indirektem Schall und ein insgesamt noch besseres Abstrahlverhalten, vor allem im Baßbereich. Dieser alle Bedingungen erfüllende Lautsprecher-Fuß ist auch eine Entwicklung von Magnat (Typ 001). Er paßt bei allen Lautsprechern.
Ergebnis ist ein begeisternder Klang, der Sie überzeugen wird, mehr, als wir es mit tausend Worten können: Eine Überlegenheit, die Sie heraushören können. Bei jedem Magnat-Händler.

MAGNAT ELECTRONIK GMBH & CO KG Unterbuschweg, 5000 Köln 50
GROB ELECTRONIC, Bäumlisechserstrasse 6, CH-8907 Wettswil
BOYD & HAAS ELECTRONIK GMBH & CO KG Rupertusplatz 3, A-1170 Wien





Fisher STE 1200

Fisher STE 1150

Fisher STE 1110

1.1 Schalldruckkurve, k_2 und k_3

2.1 Schalldruckkurve, k_2 und k_3

3.1 Schalldruckkurve, k_2 und k_3

1.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°

2.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°

3.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°

1.3 Impedanzkurve, gemessen in beiden Kanälen mit Einfluß der Klangsteller

2.3 Impedanzkurve, gemessen in beiden Kanälen mit Einfluß der Klangsteller

3.3 Impedanzkurve, gemessen in beiden Kanälen

1.4 Wirkungsbereich des Mittenstellers

2.4 Wirkungsbereich des Mittenstellers

1.5 Wirkungsbereich des Höhenstellers

2.5 Wirkungsbereich des Höhenstellers

3.5 Wirkungsbereich des Höhenstellers

Technische Daten (nach Angaben des Herstellers)	STE 1200	STE 1150	STE 1110
Prinzip	Dreiweg, Baßreflex	Dreiweg, Baßreflex	Zweiweg, Baßreflex
Tieftöner	300 mm ∅	300 mm ∅	300 mm ∅
Mittentöner	67-mm-Kalotte	37-mm-Kalotte	–
Hochtöner	38-mm-Ringmembran	30-mm-Kalotte	30-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	500 / 5000 Hz	800 / 5000 Hz	2500 Hz
Nennimpedanz	8 Ω	8 Ω	8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	100 / 200 W	75 / 150 W	50 / 100 W
Abmessungen (B × H × T in mm)	450 × 910 × 430	420 × 780 × 375	380 × 594 × 328
Ungefährer Ladenpreis	1698 DM	1398 DM	798 DM

Ergebnisse unserer Messungen	STE 1200	STE 1150	STE 1110
Schalldruckkurve	Bild 1.1	Bild 2.1	Bild 3.1
hierbei elektrische Leistung	9 W (8 Ω)	9 W (8 Ω)	10 W (8 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	85 dB	85 dB	83 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 1.2	Bild 2.2	Bild 3.2
Impedanzverlauf	Bild 1.3	Bild 2.3	Bild 3.3
hieraus Baßeigenresonanz	55 Hz	55 Hz	60 Hz
Praktische Betriebsleistung	0,9 W (8 Ω)	0,9 W (8 Ω)	1,5 / 1,8 W (8 Ω)

Signal für die Bestimmung des Lautstärkepegels wurde 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz verwendet, rosa Rauschen zur Messung der praktischen Betriebsleistung (das ist die elektrische Leistung, die man der Box mono zuführen muß, um in 1 m Abstand einen Pegel von 91 dB zu erzeugen).

Musikhörtest und Kommentar

STE 1200

Für den Hörtest wurden die Höhen am Klangsteller angehoben, die Mitten etwas abgesenkt. Die Box produzierte dann ein sehr breitbandiges, recht angenehmes, nur wenig angefärbtes Klangbild; eine kleine Verfärbung stellt man im Bereich der eingestrichenen Oktave fest. Die Bässe werden tief, voll und recht trocken wiedergegeben. Bei 70 Hz strahlt die Box einen Schallpegel von 98 dB sauber ab. Die Schalldruckkurve läßt erkennen, woher die festgestellte Verfärbung rührt: verantwortlich ist der Einbruch von 200 bis 500 Hz. Das ist ziemlich genau der Frequenzumfang der eingestrichenen Oktave. Die darauf folgende Anhebung unterstreicht diesen Effekt noch. Im Brillanzbereich bei 3000 Hz ist ebenfalls eine kleine Delle vorhanden. Diese und der relativ frühe Abfall der Schalldruckkurve, der unter Stereohörbedingungen (Rundstrahlverhalten) auch nicht kompensiert, sondern eher verstärkt wird, bewirkte beim damaligen psychometrischen Vergleichstest, daß die STE 1200 im Umfeld sehr brillant klingender Boxen als dunkel gefärbt beurteilt wurde. Für sich genommen ist die STE 1200 eine durchaus angenehm klingende, hochbelastbare Box mit gutem Wirkungsgrad.

STE 1150

Auch bei dieser Box wurden die Höhen für den Hörtest leicht angehoben und die Mitten etwas abgesenkt. Die Box entwickelt ebenfalls ein durchaus angenehmes, breitbandiges Klangbild bei sauberen Bässen und Höhen und einer winzigen Einfärbung im Nasalbereich. Beim Abhören einer Schlagzeug-Direktschnittplatte stellt man eine Dunkelfärbung der kleinen Trommel fest. Das Rundstrahl- und Verzerrungsverhalten der Box ist gut. Bei relativ gutem Wirkungsgrad eignet sie sich kaum weniger als die STE 1200 für die Erzeugung hoher Pegel. Bei 70 Hz strahlt sie noch einen Pegel von 94 dB sauber ab.

STE 1110

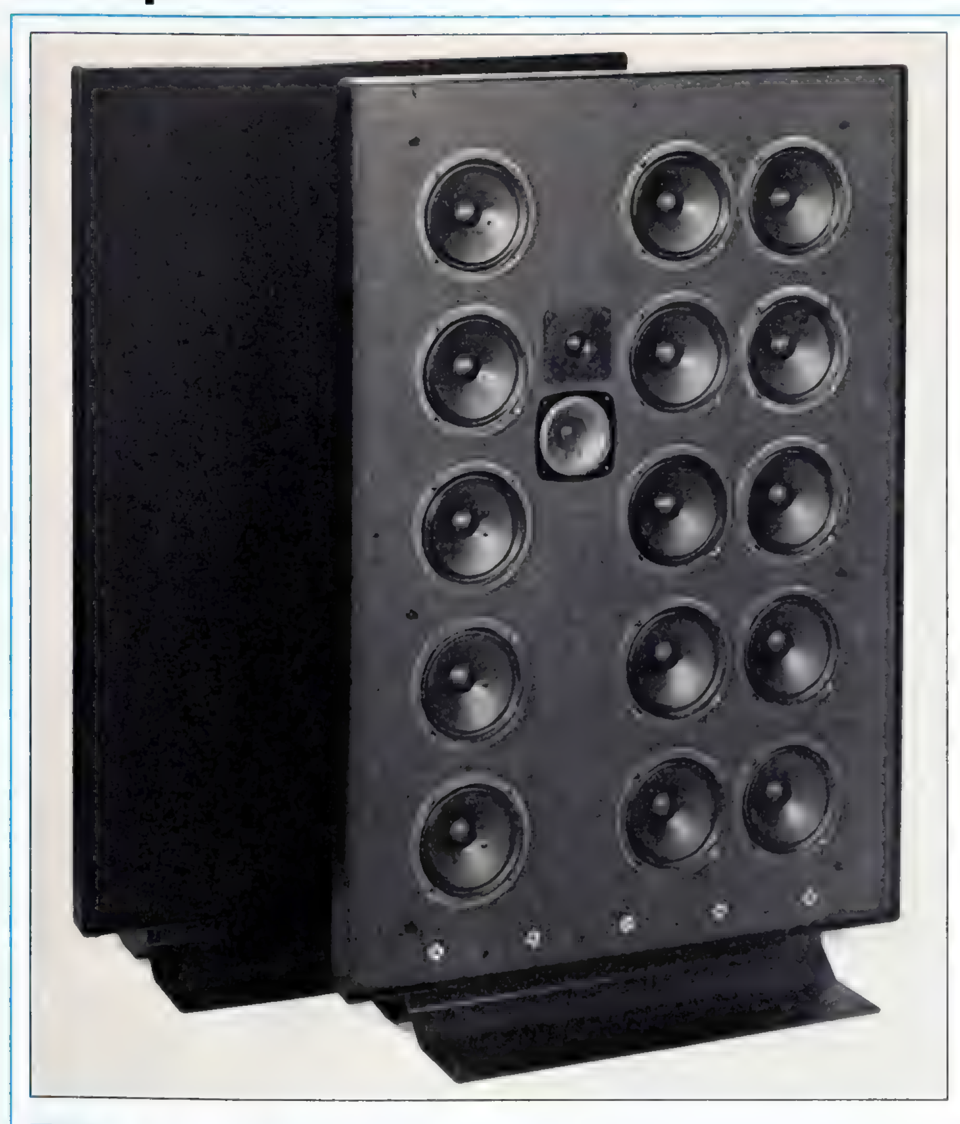
Diese kleinere Stand- oder große Regalbox klingt nicht so breitbandig und füllig wie die beiden anderen Fisher-Modelle. Sie hat einen kleinen Nasalakzent, und die Tenorlage ist ein wenig verfärbt. Die Trommel beim Schlagzeugsolo klingt heller timbriert als bei der STE 1150. Im Baß ist sie zu den größeren Modellen merklich abgestuft. Sie bringt bei 70 Hz noch 85 dB sauber. Klirrgrad- und Rundstrahlverhalten sind nicht so gut wie bei der STE 1150.

Zusammenfassung

Die beiden Standboxen STE 1200 und STE 1150 von Fisher sind hochbelastbare, breitbandig und im wesentlichen verfärbungsfrei, eher warm und rund als ausgesprochen brillant klingende, attraktiv gefertigte und verarbeitete Großboxen, die für ihren Preis einen reellen Gegenwert bieten. Das kleinere Modell sieht nicht minder gut aus, klingt jedoch nicht ganz so breitbandig. Dafür ist es aber auch nur etwa halb so teuer wie die STE 1150. Br.

Test

Lautsprecher



Thorens Sound Wall HP 380

Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

Prinzip	offene Schallwand, Dipolstrahler
Tieftöner	15 Stück, 140 mm ∅
Mittentöner	100-mm-Konus
Hochtöner	25-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	600 / 5000 Hz
Nennimpedanz	4 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	80 / 200 W
Abmessungen (H×B×T in mm)	800 × 1195 × 80
Ausführung	schwarzer Metallrahmen mit beiderseitiger Stoffabdeckung
Ungefährer Ladenpreis	1490 DM

Ergebnisse unserer Messungen

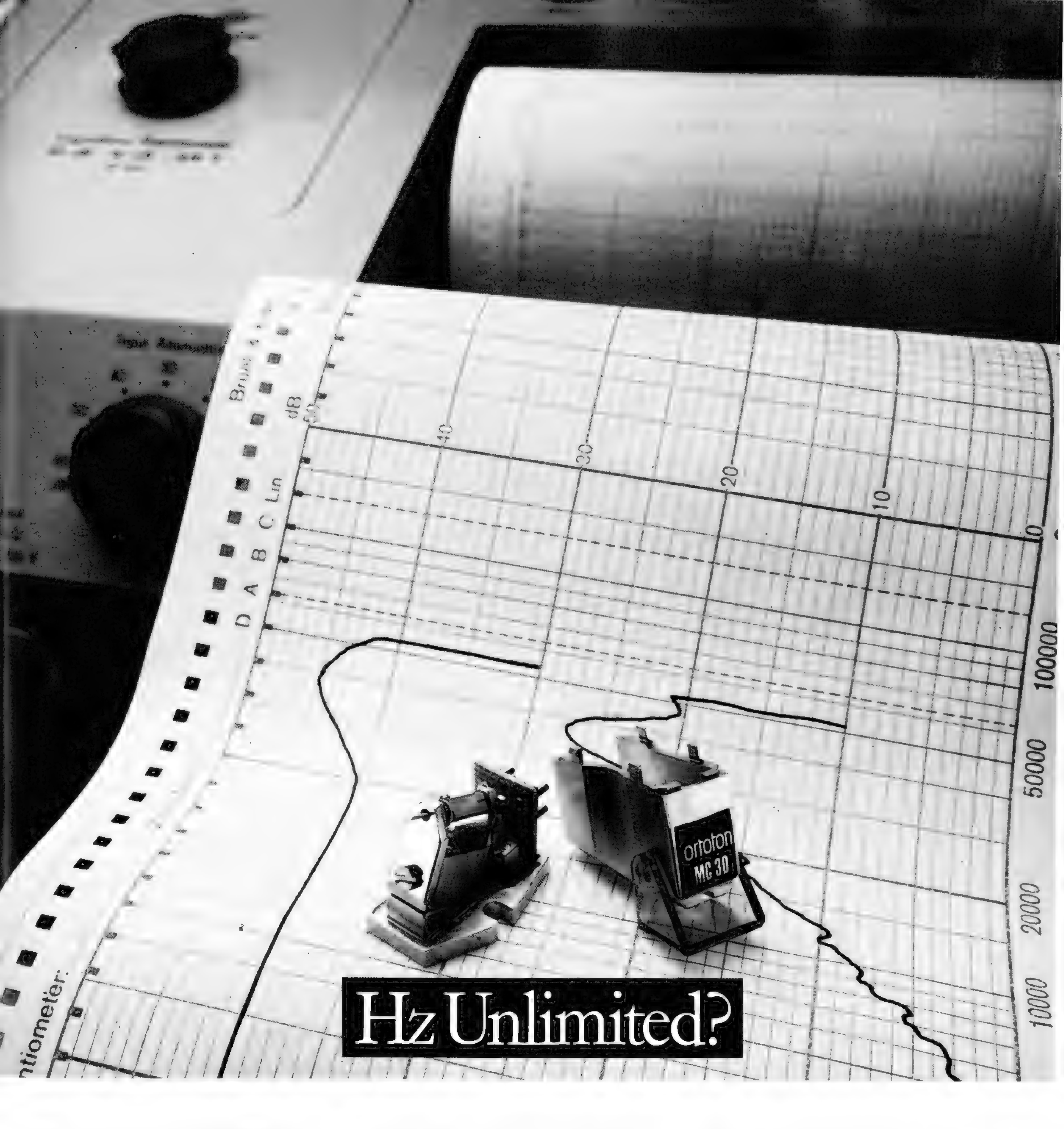
Schalldruckkurve	Bild 1
hierbei elektrische Leistung	3,5 W (4 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	85 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 2
Impedanzverlauf	Bild 3
hieraus Baßeigenresonanz	55 Hz
Praktische Betriebsleistung	0,65 W (4 Ω)

Läßt man einen Tieftöner – und mag er noch so groß sein – frei schwingen, vermag er dennoch keine tiefen Frequenzen abzustrahlen. Während der Halbperiode, in der die Membran nach vorne schwingt und dort einen Überdruck aufbaut, entsteht nämlich hinter der Membran ein gleich großer Unterdruck. Ist die Wellenlänge des abzustrahlenden Schalls gleich groß wie der Umfang des Tieftöners oder gar größer, gleichen sich Über- und Unterdruck um das Chassis herum aus, so daß keine oder eine nur sehr geringe Druckwelle abgestrahlt wird. Deshalb muß man Lautsprecher entweder in geschlossene Gehäuse einbauen und den nach innen abgestrahlten Schall vernichten oder diesen durch eine Schallführung phasenverschoben so aus der Box wieder herausführen, daß er den Druck der ersten Halbperiode nicht kompensiert, sondern verstärkt (Baßreflexprinzip). Eine andere Lösung ist der Einbau des Lautsprechers in eine so große Schallwand, daß ein Druckausgleich während der Dauer einer Periode wegen zu großer Laufzeiten nicht erfolgen kann.

Den Vorteilen solcher Schallwände steht der Nachteil ihrer großen Abmessungen gegenüber. Durch Multiplikation der strahlenden Fläche kann man jedoch auf Kosten des theoretisch erreichbaren Wirkungsgrades die Fläche in vernünftigen Grenzen halten. Diesen Weg hat Thorens bei der Entwicklung der Flächenstrahler HP 380 beschritten. In eine Schallwand von 800 mm Breite und 1128 mm Höhe sind fünfzehn Tieftonsysteme von – die Sicke mitgerechnet – 140 mm Membrandurchmesser, ein Konusmittentöner von 100 mm Durchmesser und ein 25-mm-Kalottenhochtöner eingebaut. Die Systeme sind nach hinten nicht verkapselt, strahlen daher auch ungehindert nach hinten ab. Die Folge ist eine Dipolabstrahlcharakteristik, d. h. maximale Intensität senkrecht zu den Schallwänden nach vorne und hinten und keine Abstrahlung in der Ebene der Schallwände. Dadurch werden weniger Raumresonanzen angeregt; auch Gehäuseresonanzen und solche eingeschlossener Luftvolumina entfallen. Freilich stehen diesen Vorteilen auch Nachteile gegenüber. Zwei davon sind die Abmessungen solcher Strahler und die Tatsache, daß eine Vielzahl Tieftöner erforderlich ist, was sich auf den Preis auswirken muß. Was die HP 380 in der Praxis bringen, wollen wir im nachfolgenden Steckbrieftest untersuchen.

Messungen

Die Schallwände wurden gemessen wie andere Boxen, nur eben auf dem Boden stehend, schräg zur Raumlängsachse ausgerichtet, Mikrophon in 2 m Abstand in Höhe des Hochtöners. Zur Messung des Rundstrahlverhaltens wurde das Mikrophon in



Daß unser neues dynamisches System MC 30 einen unbegrenzten Frequenzumfang hat, können wir nicht behaupten. Den hat keiner der einzelnen Bestandteile einer HiFi-Anlage.

Aber immerhin reicht der Frequenzbereich des MC 30 von 5 Hz bis 50000 Hz. Und auch seine Resonanzfrequenz außerhalb des Hörbereichs kann sich sehen, respektive hören lassen.

Das beweist die direkt geschnittene Ortofon Testplatte, auf der sich Frequenzen bis 27000 Hz abspielen lassen. Die hat auch Passagen drauf, die Reichweiten anderer Systeme übertreffen.

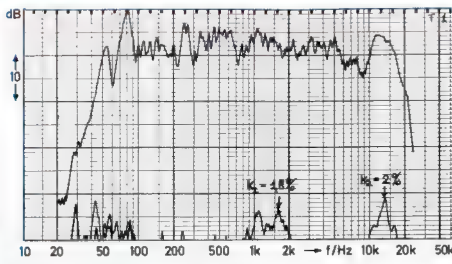
Sie glauben's nicht! – Dann mal schnell zu Ihrem HiFi-Fachmann! Der hat nämlich die Testplatte und spielt sie Ihnen gern vor. Und dann werden Sie sich nicht mehr satthören können an einem System, das mehr als einen Anteil an Hz bietet.

Übrigens: Die Original Ortofon Testschallplatte erhalten Sie selbstverständlich kostenlos beim Kauf unseres Spitzentonabnehmers MC 30.

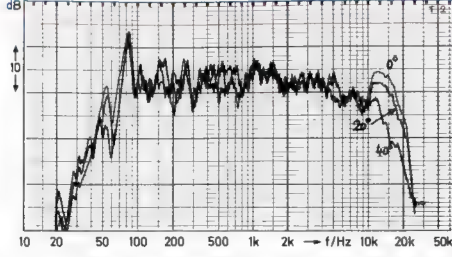
ortofon

accuracy in sound

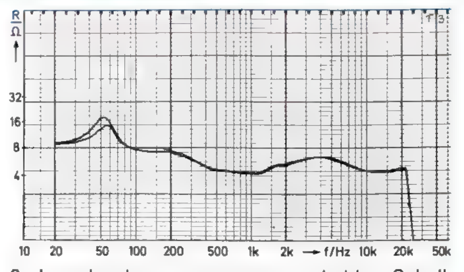
ORTOFON
Manufacturing A/S Kopenhagen
Büro München
Cuvilliesstraße 8, 8 München 80



1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°.



3 Impedanzkurve, gemessen an beiden Schallwänden

dem gleichen Abstand um die Boxen herum um die Winkel 20 und 40° ausgeschwenkt. Als Meßsignal wurde in beiden Fällen gleitender Sinus von 20 Hz bis 20 kHz verwendet. Der Lautstärkepegel wurde mit 300 Hz breitem Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bestimmt. Für die Ermittlung der praktischen Betriebsleistung wurde rosa Rauschen verwendet. Wir definieren als praktische Betriebsleistung diejenige elektrische Leistung, die man der Box zuführen muß, damit sie im Monobetrieb in 1 m Abstand einen Schallpegel von 91 dB erzeugt. Die Box ist durch einen Kaltleiter gegen Überlastung abgesichert.

Musikhörtest und Kommentar

Hört man Orchestermusik ab – z. B. Violinkonzerte von Mozart auf DG mit Anne-Sophie Mutter –, so erscheint das Klangbild leicht dunkel timbriert und im Obertonbereich etwas unterbelichtet. Da alle Boxen dieser Testserie mit den in HiFi-Stereophonie 1/79 getesteten Technics-Verstärkern abgehört wurden, konnte am Entzerrer des Vorverstärkers die günstigste Eckfrequenz für eine Anhebung des Obertonbereichs experimentell ermittelt werden. Sie liegt bei 8 kHz, was auch den Schalldruckkurven zu entnehmen ist, denn dort erkennt man bei dieser Frequenz einen Einbruch. Sieht man einmal von dieser durchaus noch akzeptablen Kolorierung ab, zeichnet die HP 380 auffallend ortungsscharf – sicher ein Vorteil des Prinzips. Hervorragend ist die Qualität der Baßwiedergabe: sie ist überaus kräftig und dennoch trocken und sauber, auch bei impulsartigen Klängen konturiert. Bei 70 Hz strahlt die HP 380 einen Sinuston von 105 dB Pegel noch sauber ab, was durchaus ungewöhnlich ist. Das Diagramm des Rundstrahlverhaltens (Bild 2) zeigt, daß wegen der Dipolabstrahlcharakteristik die Raumeinflüsse im Baßbereich geringer sind als bei geschlossenen oder Baßreflexboxen. Die Spitze bei 80 Hz ist ein solcher Raumeinfluß (Wellenlänge gleich halber Raumdiagonale).

Zusammenfassung

Die Sound Walls HP 380 von Thorens stellen eine ebenso ungewöhnliche wie brauchbare Lösung des Lautsprecherproblems dar. Das Klangbild überzeugt durch die Qualität der Baßwiedergabe und die Ortungsschärfe in Verbindung mit Natürlichkeit. Ideale spektrale Ausgewogenheit im Detail und Anpassung an die Akustik des Hörraums läßt sich durch Verwendung eines geeigneten Entzerrers erreichen (z. B. Technics SH 9010, Test in HiFi-Stereophonie 5/78). Der Wirkungsgrad dieser Lautsprechereinheiten ist überdurchschnittlich und nur noch mit dem großer Baßreflexboxen vergleichbar. Br.



Neuheiten

AKG

AKG hat eine sehr aufwendige vierfarbige Broschüre herausgebracht mit einer Übersicht über das gesamte Lieferprogramm einschließlich der Neuheiten, zu denen der mit vierzehn Membranen ausgestattete Stereokopfhörer K-240 ebenso zählt wie die neuen



Dynamisches Mikrophon AKG D-200



Dynamisches Mikrophon AKG D-224

CMSE-Mikrophone in Elektrettechnik. Zu den Spitzenprodukten des Hauses gehören die Kondensatormikrophone C-414 EB mit umschaltbarer Richtcharakteristik und das Stereokondensatormikrophon C 24 Comb. Daneben verzeichnet die Broschüre ein reichhaltiges Angebot an Zubehör: Stativanschlußteile, Halterungen, Windschutzohrmuscheln, Schwanenhälse, Tischstative, Bodenstative, Mikrophonkabel, Stecker und Transistorvorverstärker. Unsere Bilder zeigen das dynamische Mikrophon in Zweiweg-Kardioidtechnik AKG D-200 und das D-224, ebenfalls ein dynamisches Mikrophon in Zweiweg-Kardioidtechnik, das als hochwertiges Studiomikrophon zu betrachten ist.

BASF

In das turmartige BASF-HiFi-Studio sind folgende BASF-Komponenten eingebaut: der Verstärker D-6075 mit 2 × 75 W Sinusleistung, zwei Phono- und zwei Tapeeingängen und separatem Zugriff auf die Endstufen zum Anschluß von aktiven Mischpulten, elektronischen Musikinstrumenten und Entzerrern etc.; der Tuner D-6000 für UKW und MW mit



BASF-HiFi-Studio

DYNAMIC-PEARL.

Was daraufsteht, steckt auch dahinter.

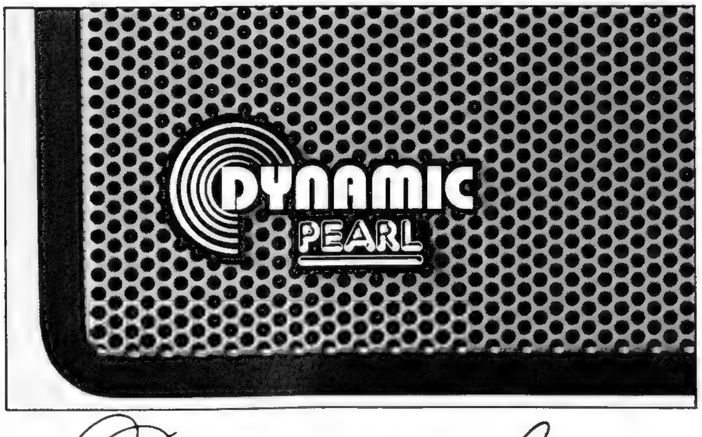
DYNAMIC-PEARL ist die konsequente Weiterentwicklung unserer bewährten Dynamic-Lautsprecherboxen für gehobene Ansprüche. Eine neue Boxenserie mit hörbar gesteigerter Klangdynamic.

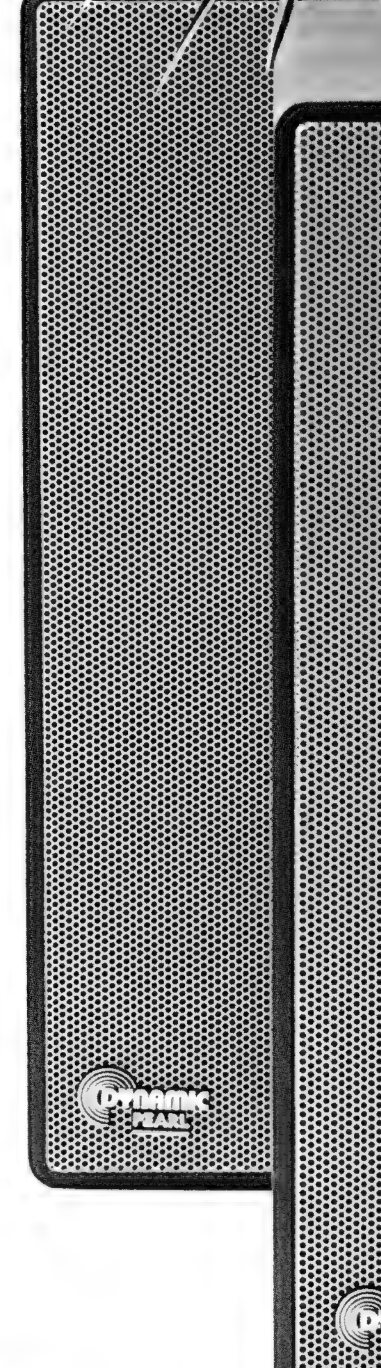
Und da wir das Leistungs-Preisbild ähnlich günstig wie bei der Dynamic-Serie halten wollten, gaben wir der neuen Box zwar eine Menge bester Technik hinters Gitter, aber nur ein kleines Schildchen aufs Gitter: **DYNAMIC-PEARL**

„**Pearls of sound**". Was das bedeutet, das sollten Sie sich unbedingt einmal anhören. Natürlich nur beim guten Fachhändler.

Denken Sie daran, Ihre Anlage ist nur so gut wie Ihre Boxen.

Ausführungen: Eiche, Nußbaum, Anthrazit metallic, Champagner metallic.





Pearls of Sound

DYNAMIC-PEARL
W. KISSELER POSTFACH 130131 4330 MÜLHEIM-RUHR

Lieferprogramm,
sowie unseren Exclusiv-
Vertrieb, erhalten Sie
DYNAMIC-PEARL – W. KISSELER
POSTFACH 130131 – 4330 MÜLHEIM

zwei Abstimminstrumenten und hoher Eingangsempfindlichkeit bei guter Trennschärfe und Kreuzmodulationsfestigkeit; das Cassettendeck D-6035, ein Frontlader mit Dolby, geeignet für alle drei Bandsorten. Daneben bietet BASF sogenannte Stereoboards in schwarzem Eschendekor, Eichendekor und Nußbaumdekor an.

Braun AG
Passend zu den neuen Tuner-Bausteinen Braun TS 501 und T 301, zum Tapedeck C 301 wie auch zu den Plattenspielern PS 550 S und PDS 550 bieten sich zwei Verstärkerbausteine an: die Vollverstärker A 301 und A 501.
Grundausstattung: Sie sind mit Rumpelfilter (Einsatz bei 75 Hz, 12 dB pro Oktave) und Rauschfilter (Einsatz bei 7,5 kHz, 12 dB pro Oktave) ausgerüstet, haben rastende Regler für Höhen, Tiefen und Lautstärke – letzte in gehörrichtigen Stufen schaltbar –, kontinuierlich regelbare Pegelsteller, jeweils für beide Stereokanäle getrennt, und eine trägheitslose Aussteuerungsanzeige mit Leuchtdiodenketten, je eine pro Kanal. Auch die Betriebsanzeige erfolgt durch eine grüne Leuchtdiode.
Mit einer Nennausgangsleistung von 2 × 45 W Sinus (65 W Musik) an 4-Ω-Lautsprechern wird der A 301 auch den Lautstärkebedürfnissen in größeren Räumen gerecht. An den Verstärker können gleichzeitig Tuner, Plattenspieler und Cassettendeck angeschlossen werden, ein vierter Eingang (300 mV/kΩ) ist für Monitorzwecke vorgesehen. Ausgänge sind für zwei Lautsprecherpaare – getrennt oder zusammen schaltbar –, zwei Kopfhörer und für Tonbandaufnahme berücksichtigt. Damit sind Überspielungen zwischen einer Zweikopf- und einer Dreikopf-Bandmaschine möglich.



Braun-Verstärker A 301

Der Vollverstärker A 501 erlaubt das Überspielen zwischen zwei Dreikopf-Bandmaschinen mit Hinterbandkontrolle, wobei auch während der Überspielung noch Radiohören bzw. Plattenspielen möglich ist. Beim leistungsstarken A 501 – er liefert 2 × 65 W Sinus (≙ 2 × 105 W Musik) Ausgangsleistung – lassen sich die Überspielmöglichkeiten Band/Monitor jeweils in beiden Richtungen durch fünf Drucktasten schalten. Eingänge sind für Tuner, Phono, Band 2, Band 1/Monitor vorhanden. Im Verstärkerausgang lassen sich zwei Lautsprecherpaare sowie zwei Kopfhörer anschließen und beliebig schalten; außerdem ist ein Ausgang für Tonbandaufnahme vorhanden.
Weitere technische Daten beider Modelle: Übertragungsbereich (±1 dB) 15 Hz bis 35 kHz; Leistungsbandbreite, bezogen auf den Nennklirrfaktor 0,1 %, 10 Hz bis 70 kHz. Der Fremdspannungsabstand läßt sich bei 60 W (A 501) bzw. 40 W (A 301) mit jeweils 85 dB für den Bereich Monitor/Band und 65 dB für Phono messen.

Dual
Das HiFi-Elektret-Kondensatormikrophon Dual MC 304 eignet sich nicht nur für Aufnahmen zu Hause, sondern auch für den Mitschnitt von Live-Konzerten. Zum MC 304 gehören ein 3-m-Anschlußkabel, ein Metallstativ mit verstellbarem Neigungswinkel, Windschutz, Batterie und Etui.



Elektret-Kondensatormikrophon Dual MC 304

Der HiFi-Kopfhörer Dual DK 130 wurde in halboffener Bauweise konzipiert und weist einen großen linearen Übertragungsbereich sowie hohen Wirkungsgrad auf. Der Tragekomfort wurde durch das geringe Eigengewicht und verstellbare Kopfbänder „auf die Spitze getrieben".



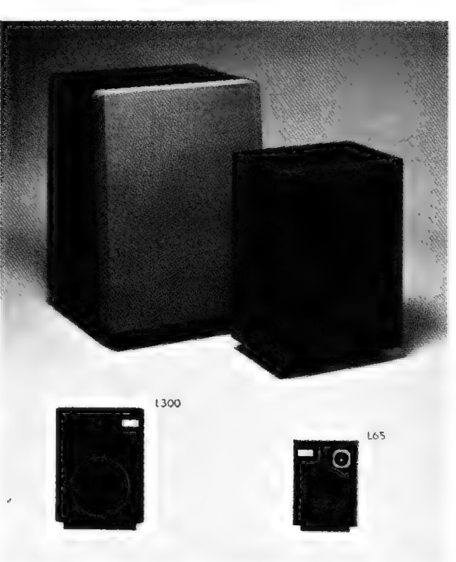
Kopfhörer Dual DM 130

Dem Trend zu hohen Verstärkerleistungen folgend, bringt Dual eine neue HiFi-Dreiwegbox zur Komplettierung der Kompaktserie 200 auf den Markt. Die Nenn- / Musikbelastbarkeit beträgt 80 / 120 W. Das Tieftonsystem weist eine hohe Luftspaltinduktion auf, wodurch sich ein gutes Impulsverhalten und eine hohe Aussteuerbarkeit bei geringsten nichtlinearen Verzerrungen im Baß- und Mittenbereich ergeben. Das Mittentonsystem mit weich aufgehängter und sickenversteifter Konusmembran zeigt ebenfalls ein gutes Impulsverhalten. Die Hochtonkalotte hat ein angekoppeltes Luftvolumen für einwandfreies Impulsverhalten, eine speziallackbedämpfte Mylarfolienmembran sowie einen abgestimmten Acoustic-Equalizer zur Frequenzganglinearisierung im Präsenz- und Brillanzbereich. Die Frequenzweiche ist mit einem Ausgleichsnetzwerk zur Frequenzgang- und Phasenkorrektur ausgestattet. Eine Sensorschutzschaltung schützt vor thermischer Überlastung des Hochtonsystems.



Dreiwegbox Dual CL 281

JBL
Außer den Lautsprechermodellen, die wir in den Berichten zur hifi '78 (HiFi-Stereophonie 9/78 und 11/78) genannt haben, gibt es bei JBL die neuen Boxenmodelle L 300, L 65 und L 166. Die L 300 ist die HiFi-Version des populärsten Studiomonitors von JBL, bestückt mit einem Hornringstrahler für den Ultrahochtonbereich, einem Mittenhochton-Druckkammersystem mit Horn und Linse und einem 380-mm-Baßlautsprecher. Die Abmessungen sind 584 × 803 × 572 mm. Die L 65, ebenfalls eine 8-Ω-Box, eignet sich für Verstärkerleistungen bis 20 W Sinus pro Kanal. Sie ist mit einem Hornringstrahler für den Ultrahochtonbereich, einem 130-mm-Mittentonsystem und einem 300-mm-Baßlautsprecher bestückt. Die Abmessungen sind 445 × 622 × 333 (B × H × T in mm). Etwas kleiner in den Abmessungen, aber ebenfalls mit 200 W Sinus maximal belastbar, ist die L 166, bestückt mit einem 25-mm-Hochtonkalottenstrahler, einem 130-mm-Mittentonsystem und einem 300-mm-Baßlautsprecher. Abmessungen: 362 × 597 × 330 (B × H × T in mm). JBL-Boxen werden in den Farben schwarz, blau, braun, camel, rostrot, lohfarben und orange angeboten.



Lautsprecherboxen JBL L 300 und L 65

KSL K. F. Schwarz
Die Firma KSL Transformatoren K. F. Schwarz GmbH, Ludwigshafen, füllt eine Marktlücke in Deutschland. Sie bietet eine Löschspule für den Amateurbereich an. Bisher kannte man solche Geräte nur aus dem angloamerikanischen Bereich und aus der Studiotechnik. Löschspulen erlauben das schnelle und vollständige Löschen von Spulen- und Cassettenmagnettonbändern. Ein Test folgt in Kürze.

Mitsubishi
Mitsubishi Electric Europa GmbH, deutsche Tochter eines japanischen Konzerns mit einem weltweiten Umsatz von 8 Milliarden DM

Bisher erschienen



DM 25,– + Porto



DM 25,– + Porto



DM 25,– + Porto



DM 25,– + Porto



DM 25,– + Porto

BESTELLKARTE

Ich bin der neue HiFi-Stereophonie-Abonnent

Bitte senden Sie mir



ab der nächsterreichbaren Ausgabe im Rahmen Ihrer allgemeinen Lieferbedingungen

Das HiFi-Stereophonie Jahresabonnement (12 Hefte) kostet DM 60,– + Porto

Ich zahle den Betrag erst nach Erhalt der Rechnung

Der Verlag G. Braun garantiert mir, daß ich diese Vereinbarung schriftlich innerhalb einer Woche durch Mitteilung an den Verlag widerrufen kann

Datum/Unterschrift



Einführungen und Gesamtredaktion: Dipl.-Phys. Karl Breh

Allgemeinverständlicher Einführungstext vor jeder Testgruppe.

Entwicklungstendenzen werden aufgezeigt und Meßmethoden und deren Problematik erläutert.

Aktuell · Informativ · Umfassend

Ich/Wir bestelle/n

______ Exemplar/e zu DM 22,– + Porto (je Buch)





Gesamtredaktion: Dipl.-Phys. Karl Breh

Vollzählig und ungekürzt alle Besprechungen von Schallplatten klassischer Musik eines Jahrgangs der Zeitschrift HiFi-Stereophonie

800 ausführliche Kritiken

Bewertung aller Reprisen

Zusammen über 1200 Kritiken

Ausgesuchte Informationen über Künstler und Ensembles

Ich/Wir bestelle/n

______ Exemplar/e zu DM 19,80 + Porto (je Buch)

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1



DM 35.– + Porto



DM 35.– + Porto

In Vorbereitung



Preisänderungen vorbehalten

Die Platten bekommen Sie im Fachhandel oder direkt beim Verlag



Verlag G. Braun
Postfach 1709
7500 Karlsruhe 1

(1977), gab Anfang Februar in Hamburg eine Bilanz über das erste Halbjahr des Bestehens. Danach wurde in den letzten vier Monaten des Jahres 1978 ein Umsatz von 4 Millionen DM erreicht, der zu 90% auf das Konto HiFi ging, während TV-Geräte mit 10% Anteil unter den Erwartungen blieben. Für das zweite Geschäftsjahr will das Unternehmen mit Sitz in Ratingen bei Düsseldorf sein Geschäftsvolumen in der Bundesrepublik auf 20, im dritten auf 30 Milliarden DM erhöhen.
Mitsubishi (auf deutsch „Drei Diamanten", nach dem Wappenzeichen des Firmengründers) stellte auf der Pressekonferenz eine Reihe neuer Produkte des Hauses vor: einen Satz der schnell in Mode kommenden Mikrokomponenten mit dem Vorverstärker M-PO1 (mit Direktanschluß für dynamische Tonabnehmer und mit durch Tasten in 2-dB-Stufen schaltbarer Klangregelung), der Endstufe M-AO1 (mit 2 × 70 W), dem Synthesizer-Tuner M-FO1 und dem Cassettendeck M-TO1. Seit März lieferbar ist der Cassettenrecorder DT-30, ein Gerät der Spitzenklasse mit drei Tonköpfen, zwei Motoren und Doppelcapstanantrieb. Als Besonderheiten werden genannt: eine Möglichkeit zur Synchronisation mit dem Plattenspieler (Plattenspieler läuft bei Betätigen der Aufnahmetaste des DT-30 selbständig an, wie auch umgekehrt der Recorder über den Plattenspieler „gefahren" werden kann), eine Pausenstummschaltung, durch die sich Leerstellen zwischen Musiktiteln bequem einfügen lassen, und eine einstellbare Vormagnetisierung, die neben der fest wählbaren Dreistufeneinstellung einen Feinabgleich ermöglicht (unverbindlicher Endpreis des DT-30 um 1600 DM).
Im Fernsehbereich stellte Mitsubishi als ersten eigenen Videorecorder den HS-200 G vor, der nach dem VHS-Prinzip arbeitet. Neu ist auch der Fernseh-Großprojektor VS-500 G mit einem 129-cm-Schirm (103,5 × 77,5 cm), der über einen Spiegel von drei separaten Bildröhren für die drei Farbkomponenten rot, grün und blau angeleuchtet wird. Mitsubishi erwartet, daß für dieses Gerät trotz des beachtlichen Endpreises von rund 14000 DM mit wachsender Größe der Wohnräume auch im Heim-Konsumbereich wachsendes Interesse besteht.



Mitsubishi-Mikrokomponenten

Philips
Der neue Philips-HiFi-Plattenspieler 685 Electronic ist ein preiswertes Abspielgerät, das alle Einrichtungen zum HiFi-gerechten Plattenspielen enthält. Der Tonarm wird sanft mit einem viskositätsgedämpften Lift aufgesetzt. Der Riemenantrieb des Plattentellers wird bei der Schwenkbewegung des Tonarms hin zur Einlaufrille ohne Betätigung mechanischer Schaltkontakte eingeschaltet. Am Ende der Platte schaltet sich der Antrieb knackfrei wieder aus, die Schaltbefehle liefern kleine Magnete, die vom Tonarm an einer Hallsonde berührungslos vorbeigeführt werden. Der 685 Electronic ist für $33\frac{1}{3}$ und 45 U/min eingerichtet. Zur Drehzahlkontrolle sind auf dem Plattenteller zwei Stroboskopringe angebracht. Eine geringfügige Verstellung der Drehzahl ist im Bereich von ±3% möglich. Das eingebaute magneto-dynamische Tonabnehmersystem Philips Super M 400 II arbeitet mit einer empfohlenen Auflagekraft von 20 mN (das sind 2 p). Es lassen sich auch alle international genormten $\frac{1}{2}$"-Tonabnehmersysteme montieren. Die Auflagekraft läßt sich mit einem Laufgewicht auf dem Lineartonarm feinfühlig einstellen, die Skatingkompensation ist einstellbar für alle Nadelschliffe. Die Gehäuseabmessungen des 685 Electronic betragen 420 mm Breite, 150 mm Höhe mit transparenter Abdeckhaube und 350 mm Tiefe. Die Haube ist so groß, daß 30-cm-Schallplatten bei geschlossener Haube abgespielt werden können. Durch Klemmwirkung der Scharniere hält sich die Haube in jeder geöffneten Zwischenstellung. Das Gehäuse ist in den Farben schwarz oder braun metallic lieferbar.



Plattenspieler Philips 685 Electronic

TDK
TDK stellte im Januar in Las Vegas den Prototyp eines Metallschichtbandes „MA" – Metal Alloy vor. Die Vorteile liegen im Bereich kleiner Wellenlängen, also hohen Frequenzen bei kleinen Bandgeschwindigkeiten. Bei Compactcassetten kann die äußerst kritische Aussteuerbarkeit im Hochtonbereich (16 kHz) deutlich verbessert werden (+7 dB). Die Einstellung der Vormagnetisierung liegt gut 3 dB über dem Normwert bei Cr-Bändern. Zur richtigen Ausnutzung von Metallschichtbändern sind hochwertigste Tonköpfe notwendig sowie ein besonders leistungsfähiger Löschoszillator. Eine Normung ist noch nicht erfolgt.



Nachrichten

Intersonic
Die HiFi-Produkte der Markenbezeichnung Denon, hergestellt von der Firma Nippon Columbia, werden in der Bundesrepublik und West-Berlin exklusiv von der Firma Intersonic, einer Tochter der Transonic in Hamburg, vertrieben. Der Verkauf soll über einen Kreis selektionierter und qualifizierter HiFi-Fachhändler erfolgen.

Schwarzwald-Phono Radio
Der computergesteuerte Tuner C-3000, eine der interessantesten Neuheiten auf der hifi '78, wird in der Bundesrepublik ebenso wie die anderen HiFi-Produkte von Barco durch die Firma Schwarzwald-Phono Radio in Lahr vertrieben.

xamax – maxell
Aus gegebenem Anlaß weisen wir darauf hin, daß eine Verwechselungsgefahr bei xamax- und maxell-Cassetten besteht. Achten Sie bitte auf die täuschend ähnliche Aufmachung der neuen schweizerischen xamax-Cassetten. Die magnetischen Eigenschaften sind sehr unterschiedlich: xamax ≙ Typ I bzw. Fe high; maxell ≙ Typ II bzw. Cr. Damit ist jedoch nicht zwangsweise eine andere Klangqualität verbunden.



Studer-Revox
Willi Studer, Gründer und Inhaber seines Unternehmens für Studer- und Revox-Produkte, wurde von der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH), Zürich, mit der Verleihung eines Doktors der Technischen Wissenschaften ehrenhalber (Dr. sc. tech. h. c.) gewürdigt.

Nachtrag zum Test Pickering FA-330 A Hi-Fi-Stereophonie 2/79
Im Kommentar zum Test wurde gesagt, daß der Hersteller laut Bedienungsanleitung Abweichungen von ±3% von der Nenndrehzahl zuläßt. Dies beruht auf einem Irrtum; die zugelassene Abweichung beträgt ±0,3%. Bei der Lektüre des Prospekts wurde der Punkt vor der 3 (.3 = amerikanische Schreibweise für 0,3) leider übersehen. Tatsächlich beträgt die Abweichung, wie richtig angegeben, bei $33\frac{1}{3}$ U/min nur –0,1%. Bei der Angabe für 45 U/min blieb ein Setzfehler unkorrigiert; dort muß es ±0% heißen statt ±9%. Br.

THORENS

High Fidelity

Der Tip für Perfektionisten.

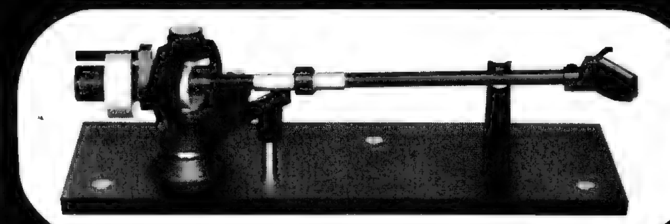
Das Semi-professionelle Hi-Fi-Laufwerk Thorens TD 126 MK III

und seine Alternativen . . .

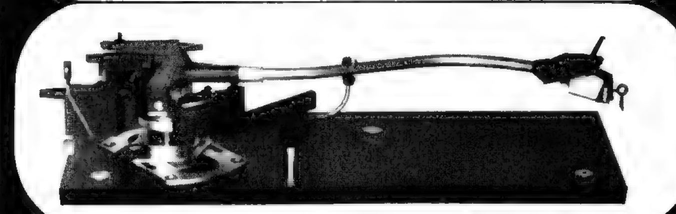
Antriebssystem	THORENS-Riemenantrieb einstufige Untersetzung
Geschwindigkeiten	33 ⅓, 45 und 78 U./min Umschaltung elektronisch
Motorsteuerung	Elektronische Komparatorschaltung zur Schlupfkompensation
Geschwindigkeits-Feineinstellung	± 6 %, beleuchtetes Stroboskop
Plattenteller	2,15 kg, dynamisch ausgewuchtet, nichtmagnetischer Zinkspritzguß
Tonhöhenschwankungen	≤ 0,035 bewertet nach DIN 45 507
Rumpel-Fremdspannungsabstand	−52 dB nach DIN 45 539
Rumpel-Geräuschspannungsabstand	−72 dB nach DIN 45 539
Tonarm TP 16 Mk III	
Endrohr TP 63	
Effektive Länge	230 mm
Effektive Masse	7,5 g
Überhang	14,4 mm, einstellbar
Kröpfungswinkel	22°
Maximaler tangentialer Spurwinkelfehler	≤ 0,18 °/cm Schallplattenradius
Skating-Kompensation	reibungsfrei über sechspoligen Ringmagnet
Auflagekraft-Verstellung	axiale Zugfeder, Betätigung über Rändelrad
Horizontale Lagerreibung	≤ 0,15 mN (15 mp)
Vertikale Lagerreibung	≤ 0,15 mN (15 mp)
Tonabnehmer-Systeme	½'' Standard
Kabelkapazität	190 pF ± 10 %



Der THORENS TD 126 Mk III gilt als «der» Hi-Fi-Plattenspieler bei anspruchsvollen Hi-Fi-Freunden und professionellen Anwendern. Seine Konstruktion vereinigt 95jährige Erfahrung im Bau von Musikwiedergabegeräten mit modernster Technik in Elektronik und Feinmechanik. Langlebigkeit unter Beibehaltung der ausgezeichneten Spitzendaten ist für die THORENS-Ingenieure das Hauptanliegen.



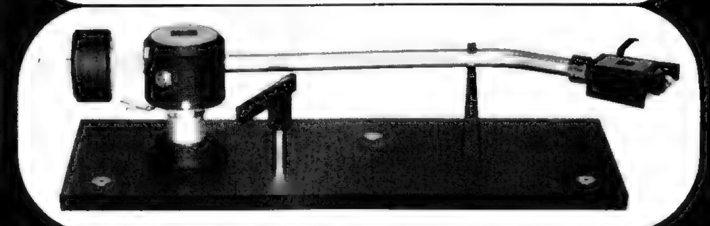
Extrem massearmer Isotrack-Tonarm Thorens TP 16 MK III mit integriertem Thorens Moving-Coil-System TMC 63. – Die Alternative für den Hi-Fi-Gourmet.
(Getestet in „AUDIO" 2/79)



Spitzentonarm SME 3009 MK III

Einstellbare Dämpfung für jede Art von Abtastsystemen.

Die Alternative für den Stylisten.



Studiotonarm EMT 929 mit optimal darauf abgestimmten Studio-Moving-Coil-Tonabnehmersystem EMT-TSD 15.
Entwickelt für härteste Beanspruchung.
Die Alternative für den Profi.
(Getestet in „AUDIO" 1/79)

THORENS/Gerätewerk Lahr GmbH, D-7630 Lahr, Postfach 1560

Fordern Sie bitte ausführliches Informationsmaterial bei unserer Abteilung TC an.

High Fidelity-Kleinanzeigen

Stellenangebote



Wir suchen für die BRD und West-Berlin eingeführte Bezirksvertretungen für den HiFi-Fachhandel.
Ihre Aufgabe als Handelsvertreter wird u. a. sein, unsere Kunden regelmäßig zu besuchen, sowie neue Fachhändler für den renommierten Lautsprecherhersteller ALTEC LANSING zu gewinnen.

Rufen Sie uns an oder schreiben Sie uns.

Ing. K. A. Marzik GmbH
Generalvertretung
Frankfurter Allee 19–21, 6236 Eschborn/Ts.
(06196) 4 30 51–52

Stellengesuche

Consultant HiFi

Überschneiden sich in Ihrem Vertrieb hochwertiger HiFi-Erzeugnisse Probleme des Vertriebs mit technischen Aufgabenstellungen,
müssen bei Ihnen Anforderungen des Marktes in praxisgerechte Produkte umgesetzt werden,
erfordern Ihre diffizilen Artikel Händlerschulungen und Verkaufsseminare,
benötigen Sie Hilfe bei Übersetzungen und Kenntnisse der englischen HiFi-Terminologie,
sprechen Sie mit mir.

Ich biete Ihnen meine mehr als 10jährigen Vertriebserfahrungen im HiFi-Bereich, mit weitgehender Spezialisierung auf dem Sektor Magnetaufzeichnung und Lautsprecher, sowie gründliche Kenntnisse des Top-HiFi-Marktes.
Elektronische Ausbildung und langjährige Berufserfahrung auch auf diesem Gebiet runden meine Fähigkeiten ab.
Für Problemlösungen obiger Art sowie für Vertriebsaufgaben im nord- und westdeutschen Raum kann ich Ihnen in der zweiten Jahreshälfte zur Verfügung stehen.
Bitte umreißen Sie bei Kontaktaufnahme Ihr für mich bestimmtes Aufgabengebiet und teilen mir Ihre Dotierungsvorstellungen mit.
Zuschriften unter Nr. HI 121 an HiFi-STEREOPHONIE.

Verkauf

Ausstellungsgeräte

McIntosh	
C 32	DM 4798,–
C 27	DM 2848,–
MC 2300	DM 5098,–
MC 2125	DM 3448,–
MC 2205	DM 4198,–
Sansui	
Tuner TU 9900	DM 1180,–
Receiver 9090 DB	DM 1450,–
TDK	
10 St. SA C 90	DM 71,–
30 St. SA C 90	DM 200,–
usw. usw.	

HiFi Wünsche GmbH
Bärenschanzstr. 8 d
8500 Nürnberg
Telefon (0911) 262601, 262603

Eilt! Verkaufe meine umfangreiche Video-Cassettensammlung. Porno-, Musik- und Spielfilme in guter Qualität! Liste anfordern:
C. Seib, Oberendstraße 22,
6114 Groß-Umstadt-Semd

Verkaufe
absolute Spitzenklasse: Klein u. Hummel FM 2002, 5 Mon., und Digital Tuner 5 T 50 aus der Luxman Lab.-Ref.-Serie, DM 5200,–.
A. Bernrieder,
Chiemseestraße 10, 8200 Rosenheim

M + K Bottom End Subwoofer u. regelbare, passive Frequenzweiche X 2 b (z. Ergänz. v. Magneplanar, Quad., Acron u. a.) DM 650,–.
Telefon (02402) 72890

Gegen Gebot
Sony-Vorverst. 2000 F; Sony-Endst. 3200 F; Sony-Cass.-Rec. TC K 5; Denon Tuner TU 500; Entz. Vorverst. ATD 26, alles wie neu.
A. Jung,
Hauptstraße 11, 3201 Hoheneggelsen,
Telefon (05129) 436

Echte Gelegenheit:
Chartwell PM-400, 20 Std., DM 1000,– unter Neup.; Technics SL-1310 MK 2 mit Shure V-15 III, neu. Sansui-Receiv. 6060.
Angebote: Frankfurt (0611) 397505

Verkauf

4 Ohm-F-Boxen (Vorführgerät), neuwertig und originalverpackt, für DM 1198,– zu verkaufen.
BFT-Ges. f. Bild-Film + Ton-Technik mbH., Fasanenstraße 3,
4174 Issum 2 (Oermten),
Telefon (02835) 5495 und 5496

DECCA: Bürste 24.90 / London-System, DM 179,–; London-Box (mit Kelly-Bändchen), DM 1500,–/Paar; **Lowther: endlich vorführbar** Acousta 115 Expo-Box, DM 2400,–/Paar, Audiovector, DM 5200,–/PR; **Shackman:** AS 7 Hybrid-Elektrostat, DM 1500,–/Paar; **Lautsprechersysteme zu Tiefstpreisen** z. B. **KEF** B 139, DM 119,–, **Tannoy** 385, DM 670,–. Preisliste gegen 2 × 0,60 Porto.
Reiner Römer,
Adalbertsteinweg 253, 5100 Aachen,
Telefon (0241) 511297

Bose 901 IV, neu, DM 2450,–, VHB; dbx 128, DM 1200,–, VHB.
Telefon (06308) 356

Braun-Systemuntergestell, neu, DM 55,– (NP DM 165,–).
Telefon (06172) 7698, ab 20.00 Uhr

Accuphase M 60 – 2 Mono-Endstufen, zus. DM 5500,–, VHB, Geräte neu und originalverpackt, volle Garantie; Mark Levinson JC – 2 incl. D-Modul, DM 2700,–, VHB.
Telefon (02221) 357663

Kenwood KD 750, DM 1150,–; Technics SL 1000 MK II; Micro DQX 500 und 1000; Transrotor; Thorens; Sansui TU 9900, 3 Mon. alt, DM 1070,–; AU 9900 A, BA 5000, CA 3000, AU 217 + TU 217, DM 960,–; alles ESS; Tannoy; Restek; Accuphase; Bose; KEF; EV T 350; Decca London; Ultimo u. a.
Telefon (0571) 32783

Quadro + Stereo! Marantz: 4240 + EG 5; JVC: SEA V 7 E + 4 DD 5 + Z 15 + M-201; Tandberg: TCD 310 MK II; AT: ATH 8; Lenco: L 85; Revox: A 77 (2-Spur) + 8 Bänder + Profiadapter; Magnat: 2 Meta S 800. VHB.
Telefon (0611) 599164, ab 5. April

Revox-Tuner B 760, neu, originalverpackt, DM 1798,–.
Telefon (05406) 2669

Grundig-Videorec. 4000, 2 Std., DM 1700,–; Nakamichi, System one, kompl., DM 6000,– (NP DM 7400,–), evtl. einzeln abzugeben.
Telefon (02134) 90532, ab 19.00 Uhr

Nakamichi 610 Vorv. mit Rec. 600 und 2 Grundig-Aktivboxen 30, zus. DM 4600,– (NP DM 5700,–), 1 Monat.
Zuschriften unter Nr. HI 118 an HiFi-STEREOPHONIE

Nakamachi Rec. 600, DM 1300,–; Rec. 350 mit Tasche und Akku, DM 750,–; Vorverst. 610, DM 1800,–; Toshiba 910 Dig.-Tuner, DM 1800,–.
Telefon (02134) 90532

Citation-Endstufe 16 A, neu, umsth., DM 2190,–.
Telefon (06193) 87169

Pioneer SX-1980, neu, 2 × 270 W, 8 Ohm, sin., Quartz-Tuner, moving-coil-Tonabnehmer, umsthlb., nur DM 2750,–, neu DM 4000,–.
Telefon (06193) 87169

Marantz-Endst. 510 M und GAS-Vorverst. Thoebe, zus. nur DM 2850,–.
Telefon (06107) 5372

Vorverst. Harman/Kardon Cit. 11, DM 650,–; Elektrost. Kopfhörer Audiotec, DM 200,–.
Telefon (08161) 65069,
Mo.–Fr. ab 18.00 Uhr

Marantz-Vorverst. 3600 und Endst. 250 M in excl. Teak-Gehäuse von privat für DM 2500,– abzugeben.
Telefon (06236) 2163

Bose-4401-Vorverst., HK Citation 12, HK Citation 16, Sansui-Tuner 9900, Akai-Band 1730-D-SS Quadro, CD-4-Demodulator, 2 × Tempest Lab 1, 2 × EPI Twenty, alles neuwertig, zu 50 % vom Neupreis zu verkaufen.
Telefon (0711) 532716

Verkaufe Spitzengeräte, neuw., 1 Sansui-Vorverst. CA 3000, 2 Sansui-Verst. BA 3000, jedes Gerät DM 2400,–; 1 Sansui-Tuner TU 9900, DM 1500,–; 1 Paar Bose/III, DM 1950,–; 1 Uher CG 350, DM 890,–.
Telefon (089) 268130

Yamaha-Receiver CR 400 (in Originalverpackung), DM 800,–.
Christof Heinrich,
Burgweg 4–6, 8023 Pullach

Roticet RMA 440 Stereo-Mischpult, 4 eingebaute Endstufen, 100 Watt mus., 6 getrennte Eingänge, regel- und mischbar. Klangregelbaustein, 3-Kanal-Lichtorgel, VHB DM 2000,–.
Telefon (07181) 62355, ab 18.00 Uhr

Röhren-Vorverst. PAS-3 Dynaco.
Telefon (06462/6158 (D. Stirn)

BGW 250 b Endstufe und BGW 202 Preamp, je DM 1000,–; Technics SL 120 Laufwerk mit SME S2 und AT 20 SLA (1/2 Jahr alt), DM 900,–; Marantz 1060 (2 × 50 W, elektrostatenfest) und 105 b Tuner, DM 900,–.
C. Steingruber,
Hofmühlgasse 13, Wien,
Telefon (0043 - 0222) 5729372

SONY TA 2000 F, Bestzustand, DM 1080,– (NP DM 2200,–).
Telefon (0911) 691868

Citation 11 und 12 (Vor- und Endverstärker): DM 1500–; Quad-Vorverstärker 33: DM 480–; 2 Tannoy-Bassreflex-Lautsprecher mit HPD 385: DM 1800–.
Prof. Klinger,
Telefon (04249) 343

Komplette bestens erhaltene Serie von HiFi-STEREOPHONIE (Jahrgänge 1964 bis incl. 1972) gegen Höchstgebot zu verkaufen.
Dr. med. Karl Koller
Buchbergergasse 32, A-2340 Mödling,
Telefon 2402

Verkaufe Akai-Stereo-Turm: (Plattenspieler, Verstärker AM-2600, Tuner AT-2600, Cassetten-Dolby-Deck-CS-707 D). Neupreis der Anlage: DM 4560,–, Kaufpreis der Anlage: DM 3800,–, 4 Monate alt. Es läuft noch 8 Monate Garantie (mit Holzturm). Baßreflexboxen: 1 Paar Pioneer-HPM-40-Boxen.
Udo Nagel,
Nerretherweg 24, 8501 Feucht

Paar Klipschorn E, Replica, ST, DM 2000,–.
Telefon (06033) 63029 (Englisch)

Bose-Vorverst. 440 L; Dbx-117, 6-Kan.-Mischp. JVC-MI-E 60/B, Coral MC 777-EX mit Übertr. I-100.
Telefon (0551) 781491, nach 20.00 Uhr

Vk. Grundig RTV 1020, Dual 1229, Shure DM 103-ME, 2 Canton LE 600, Tape Deck TEC 3004, HD 414, DM 2100,–, VHB.
Telefon (06133) 5245, ab 13.00 Uhr

Vorverst. SAE 2100 + Endstufe SAE 2200 DM 5400,–; Plattensp. Transrotor Hydr. mit Audio Graft 300 C und AT 20 Sla, DM 1400,–.
Zuschriften unter Nr. HI 115 an HiFi-STEREOPHONIE

2 Dahlquist DQ-10; DQ-1 W u. DQ-MX 1, neu, VHB DM 3400,–.
Fern. Kerschen,
Kautenbach 13, Ghztum/Luxbg.

Spitzen-Box Scott-S 15, 2 J. alt, à DM 340,– (NP à 680,–), 80 W.
Telefon Nürnberg (0911) 751047

Verkaufen transportables Mischpult, Studioausführung in Sitral-Technik, 8 Mikro-Eingänge, 4 Hochpegel-Eingänge, 8 Summen, gegen Höchtgebot.
Firma Sonopress,
Leitung Technik, Herrn Ipsen,
Carl-Bertelsmann-Straße 161,
4830 Gütersloh 1,
Telefon (05241) 833192

Verkaufe McIntosh-Anlage:
C 32, MC 2125, MR 78; außerdem Röhrenendstufe Audioresearch Dual 51, DM 2250–, incl. einem Satz Röhren.
Telefon (02102) 33162

TEA A-3300 SX-2 T m. Dolby u. kompl. Zubehör; Lautsprecher KORN + MACWAY 50 (s. Test HiFi-STEREOPH. 10/77); Pioneer C 21 und PL 630 mit MA PPD 2002 e. Preise VHB.
Walter Ruhmann (bei Vögler),
Krummgasse 11a, 8761 Bürgstadt,
Telefon (09371) 7650

Braun-Regie 510
Mattschwarz, 2 × 70 Watt, für DM 920,–, VHB, zu verkaufen.
Telefon (06136) 8867, nach 17.00 Uhr

Verkauf

Verkaufe:
2 Epicure-400-Plus-Lautsprecher, 1/2 Jahr alt, NP DM 3700,–, für DM 2500,– abzugeben (10 Jahre Gar.); 1 Pioneer Equalizer 9500 für DM 400,–.
Telefon (0621) 442795 ab 18.00 Uhr

Verkaufe:
Neuw. Crown-Geräte: Akt. Weiche VFX 2 A, DM 670,–; IC 150 A, DM 780,–; D 150 A, DM 960,–; DC 300 A, DM 1700,–.
Roman Wolf,
Arnogasse 5, A-5020 Salzburg
Telefon 33684 oder 85

Verkaufe:
SONY-Vorverst. TA 2000 F, DM 995,–; SONY-Endstufe TA 3200 F, DM 695,–
Detlev Kregeler,
Bismarckstraße 90, 5600 Wuppertal 1

Verkaufe:
Neuwertig, gut erhalten: Grundig: HiFi-Receiver 20, Preis DM 550,–; Cass.-deck CN 1000 HiFi: DM 750,–; 2 Boxen 660: DM 300,–, und 2 Boxen 116 + ITT: Stereo 7100 Compact, zus. DM 390,–.
Telefon (0711) 427022

Div. Vorführgeräte oder aus Inzahlungnahme mit Garantie:

Tuner	
Nikko Gamma	650.–
Nakamidi 630	1450.–
Onkyo T 909	1700.–
Yamaha CT 7000 schwarz	1850.–
Vorverstärker	
Paragon System E	1000.–
MC Intosh C 22 (Röhre)	1800.–
Spectro Acoustic 101 B	800.–
217	450.–
Nikko Alpha I	800.–
Radford 2D 22	800.–
Lecson AC I	600.–
Kaim Audio NAC 12/22	700.–
Verstärker	
Accuphase E 202	1850.–
Accuphase P 300	2200.–
Phase-Linear 700 B	2250.–
Nikko Beta	1500.–
Audire	1300.–
Luxman M 1600	1100.–
Mc Intosh MC 2205	gegen Gebot
Mc Intosh MC 2505	1500.–
Mc Intosh MC 275 Röhrenverst.	gegen Gebot
Audio Research D 150 Röhrenverst.	gegen Gebot
Sansui AU 919	1695.–
Naim Audio NAP 160	850.–
Lautsprecher	
Div. LSH	1000.–
Klipsch La Scala	2200.–
Dahlquist DQ I incl. Frequenzweiche	1300.–
Phonogen Mod I (silber/schwarz)	gegen Gebot
Zubehör	
ATD-Phonoentzerrer	400.–
Phonogen Timer	600.–

Absolute Audio
Leibnitzstraße 74
1000 Berlin 12

Prof. Halbspur-Maschine
Teac R-310, 19/38 cm/s, Röhrentechnik, Fernbed. ungebr., Standmodell, VB DM 3900,–.
Telefon (02845) 2360

SAE Equalizer 1800, Test: 2/79, VHB DM 750,–.
Telefon (06723) 2810

Verkaufe:
KEF Calinda, DM 398,–; KET Corelli, DM 278,–; Originalnachbauten in hochwertiger Mahagoniausführung, beides neu.
Telefon (05207) 4992

Sony PS-X9, TA-3200 F, XL-55 Prof., Harman-Kardon Cit. 11, Heco P-6003, Preise VHS. Neugeräte: EMT-XSD 15, DM 650,–; Shure V 15/IV, DM 230,–; AT-MK 111 E, DM 350,–; Quad 405, DM 750,–; Luxman R-1030, DM 750,–. Weitere Geräte a. A.
Telefon (05731) 93929, nach 17.00 Uhr

„ZUGREIF-PREIS"
JVC-FM/MW/LW Stereo Receiver VR-5505 L, Neu, Preis VB; JVC-Plattenspieler, JL-A 1 Riemenantrieb, neu, DM 800,–, VB DM 400,–; AKAI-8-Track SQ-Stereo Cassettenspieler-Verstärker CR-80 SS, neu, DM 1200,– Preis VB. wegen Anschaffung größerer Anlage zu verkaufen, auch einzeln.
Telefon (06331) 76395

Achtung HiFi-Kenner:
Pioneer Vorstufe Spec 1 und Endstufe Spec 2, 2 × 270 W Sin., Neupreis DM 4700,–, 1 Jahr, neuw., DM 2600,–.
Telefon (06032) 81623

Verkaufe:
Revox A 720 1450 (DM 2800,–); Technics SL 120 mit SME 3009/S 2 und Empire 100 2 EX 680 (DM 1300.–).
Telefon (07251) 19869

Moving Coil Tonabnehmer setzen sich aufgrund hervorragender Klangqualitäten immer mehr durch. Mit den adäquaten Wiedergabeeigenschaften der hierfür notwendigen Übertrager sieht es auf dem Angebotssektor sehr schlecht aus. Entweder sind die angebotenen Übertrager von mittelmässiger Wiedergabequalität, aber preisgünstig oder hervorragend und sündhaft teuer.
Uns ist es gelungen einen Prepreamp – den Marcof PPA 1 – ausfindig zu machen, der eine überragende Wiedergabequalität zu einem günstigen Preis bietet. (empf. VK-Preis DM 395,00) Eine Kopie eines ausführlichen Vergleichstests des Testsiegers – Marcof PPA 1 – auch gegen wesentlich teurere Konkurrenz, senden wir Ihnen gerne zu. Rückporto nicht vergessen.

Audiosystems-Design GmbH
Thielallee 6 a
1000 Berlin 33

Mc Intosh
MR 78, C 27, C 29, C 32, MC 2125
Auch ältere Modelle günstig lieferbar
Preisliste geht Ihnen auf Anforderung zu
Rückporto nicht vergessen
Absolute Audio
Leibnitzstraße 74
1000 Berlin 12

Verkaufe:
HiFi-Stereo-Verstärker CS V 500, Braun, DM 650,–; Thorens TD 135, Preis: VB.
Telefon (02241) 381980, ab 19.00 Uhr

Verkaufe:
1 Paar Lautsprecher Infinity Monitor I. Zustand 1a, VB DM 2900,–.
Telefon (07345) 6944

Verkaufe Revox 740, DM 1850,–; Spitzencassettenrecorder Teac 860, DM 3450,–.
Zuschriften unter Nr. HI 113 an HiFi-STEREOPHONIE

Sentry III, à DM 2000,– (VHB).
Graf,
Telefon (089) 488795

Grundig X55 mit 2 Philips MFB 544 act. Boxen, DM 2200,–; Optonica-Turm mit SM-3636 H + ST-3636 H + RT-3838 H, kompl., DM 2200,–, VHB. Geräte mit Garantie.
Telefon (07235) 626, ab 18.00 Uhr

SAE-Vorverst. 3000 + **SAE**-Endst. 2200 (2 × 100 Watt). 5 Jahre Vollgarantie, DM 2500,–.
Telefon (0911) 560722

Scotch-Metallspulen, 26,5 cm, je DM 13,–; Kunststoffspulen, 18, 13 cm, je DM 1,30 bis DM 0,80. Alle mit harten Archivkassetten. Ab DM 50,–.
Zuschriften unter Nr. HI 120 an HiFi-STEREOPHONIE

2 Infinity-Monitor-Junior, à DM 500,–.
Telefon (0821) 494222

Klipschorn-Originalnachbau; Teac A 3300, VHB DM 1000,–.
Telefon (0201) 285898

ARC-D 76; ARC-SP 3; Technics 1500, 2-Spur; wenig gebraucht, Bestzustand, Preis Verhandlung.
Telefon (0511) 65456 oder (0511) 15165

Röhrengeräte: McIntosh C 11, MX 110, MR 71, MA 230, MC 240, Marantz 7 c, 10 B, gegen Gebot.
Telefon (0202) 601188, 507803

Audio-Research: SP 6 (neu), DM 3500,–; SP 3/D 75, zus. DM 3500,–; **Michaelson + Austin** TVA 1, DM 2200,–; **Acoustat X** (neu), DM 5500,–; **Marantz** 7 T, VHB.
Telefon (0202) 601188, 507803

Verkaufe:
Amcron IC150, DM 650,–; Endstufe Sony 3140 F, DM 400,–.
Telefon (02461) 1850

Gelegenheit:
Superreceiver Sansui G 9000; Kenwood-Plattenspieler KD-750 mit Audio-Technica AT 15 SA; Pioneer-Cassettendeck CTF 900; Lautsprecher BOSE III, 4 Wochen alt, gesamt DM 5400,–, auch einzeln; Sansui-Endstufe BA 5000, 2 × 400 W, DM 2200,–; TEAK-Tape-Deck 3440, DM 2200,–; 4 Pioneer-Speakers HPM 40, à DM 250,–; Sennheiser-Kopfhörer Unipolar 2000 mit HER, neu, DM 5250,–.
Telefon (09321) 33735

Röhrengeräte McIntosh
Vorführgerät, Bestzustand, Schaltpläne Anleitung, im Originalkarton, 3 Verstärker MAC 230 (NP DM 3555,–), DM 1750,–; 2 Tuner MR 71 (NP DM 3585,–), DM 1800,–; laut HiFi-Test 9/67 „Weltspitzenklasse ... Durchsichtig ... Klarheit ... Sauberkeit"; 1 Dual-Plattenspieler 100 g mit Shure 15, DM 200,–; 2 Warfedale-Boxen 30 W (NP DM 610,–), je DM 305,–, Testsieger HiFi 9/67.
Telefon (09402) 8025 (Dr. Zimmermann)

Für Sammler
REVOX-Tonbandmaschine G 36, günstig.
Telefon (06421) 41555 (ab 17. 4. 1979)

Notverkauf wegen BW!
Denon PMA 500 Z (Vor-Endverstärker), DM 1000,–; Visonik CEC 5200 m. AT-VM-8-System, DM 350,–; Electro Voice Interface A, Paar DM 1300,–, alle Geräte 1 Jahr alt, wenig gebraucht.
Georg Sczekalla,
Waldstraße 14, 5433 Siershahn/Ww.

Nakamichi 600
Rec. u **610 Vorverst.,** neuw., BA 100 und Rec. 350 mit Zubehör abzugeben.
Telefon (02134) 90532

Günstig:
Tonarm Micro MA-505, Tonzelle Ortofon SL 20 Q, dyn. mit Paroc-Diamant, inkl. Übertrager STM-72.
T. Müller,
Neufeldstraße 139, CH-3012 Bern

Neu – originalverpackt:
Quad 405, DM 800,–; Quad 33, DM 560,–; Quad ESL, DM 1075,–, mit Garantie, Versand möglich.
Maurer,
Haarener Gracht 20, 5100 Aachen

MAGNEPLANAR
MG 1 A
MG 2 A
Tympani 1 D
neu, lieferbar!
Tel: 02 02 60 11 88 + 50 78 03

Kaufgesuche

Preisgünstig zu kaufen gesucht:
Einwandfrei erhaltene HiFi-Stereophonie-Jahrgänge (Jahrgang 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13; sowie folgende Einzelhefte 1/75, 3/75, 4/75, 6/75); PHILIPS-DNL-System; AUDIO-MAGNETICS-XHE-Cassetten (ungebraucht); Schallplatten der Fa. DEUTSCHE VOGUE (1a-Zustand – Titelaufstellung senden!); Barclay-, RCA-, Philips-, Polydor- und Ariola-Spain-Platten von Mireille Mathieu.
Angebote mit Preisangaben unter Nr. HI 119 an HiFi-STEREOPHONIE

Defekte Braun-Geräte gesucht:
Bevor Sie Ihr kaputtes Gerät verschrotten, setzen Sie sich bitte mit mir in Verbindung. Ich bezahle je nach Zustand. Deshalb kurze Beschreibung an:
Raimund Arenz,
Willibrordstraße 39, 5472 Plaidt

Welcher HiFi-Händler
im norddeutschen Raum führt Backes + Müller 6, zwecks Hörtest evtl. Kauf.
M. Mader,
Hövelnstraße 11, 2400 Lübeck

Suche:
2 Boxen Marantz HD 77, nußb. nat., gepaart, neu.
R. Johé,
Hörgelstraße 9, 7500 Karlsruhe 41

Gesucht:
Compact-Cassetten-Behälter Cogebi RK 7, Polydor-Schallplatten-Kassetten für 30-cm-Platten, Aufnahmen mit Alfred Deller von Amadeo-Hauptkatalog 1962/63 Nr. 6045 (Bach), 6160 + 6161 (Purcell), 6224 (Händel).
Albert Jacobs,
Riehler Straße 49, 5000 Köln 1

Jecklin-Float, SAE 5000, Garrard MRM 101, Revox-B-77-Tonmotorsteuerung u. Fernbedienung gesucht.
Telefon (07121) 161538

Suche ältere High-Fidelity-Jahrbücher bis Nr. 8.
Angebote an: **Berg-Schaaf,**
Postfach 501033, 6000 Frankfurt/M. 50

Sony-Tuner 5130 oder 5000 FW.
Telefon (05163) 476, ab 18.30 Uhr

Revox-Tonbandmaschine gesucht.
Zuschriften unter Nr. HI 117 an HiFi-STEREOPHONIE

Geschäftsverbindungen

Wir suchen für den Vertrieb unserer exclusiven deutschen Lautsprecherboxen noch qualifizierte Gebietshändler in den PLZ 4 + 5. Wir bieten u. a. interessante Rendite und Gebietsschutz.
Zuschriften unter Nr. HI 116 an HiFi-STEREOPHONIE

Wir suchen für unser exclusives schwedisches Lautsprecherprogramm noch regionale Handelsvertretungen mit Branchen- und Produktkenntnissen. Die Dotierung und sonstige Vertragsgestaltung entspricht der Bedeutung der Aufgabe.
Zuschriften unter Nr. HI 114 an HiFi-STEREOPHONIE

Händler gesucht!
Im Großraum PLZ 5000 vergeben wir gezielt die Verkaufsrechte für skandinavische HiFi-Boxen der Spitzenklasse.
Attraktive Rendite.
Sichern Sie sich Ihr Verkaufsgebiet.
Zuschriften an:
Gillis Musikladen, Münstereifeler Platz 4, 5000 Köln 41,
Telefon (0221) 443756

Der Text für Ihre KLEINANZEIGE sollte so geschrieben sein, daß er einwandfrei gelesen werden kann. Bedenken Sie bitte, unsere Setzer und Korrektoren sind keine HIFI SPEZIALISTEN. Schreiben Sie Ihren Text deshalb bitte mit der Maschine oder in Blockschrift. Der Verlag sieht sich außerstande für schlechtgeschriebene Texte Verantwortung zu übernehmen.

Historische Schallplatten



Oper – Operette – Klavier – Violine – Konzert – Jazz – Tanz – Unterhaltung – Politik

Import und Versand seit 1956

Listen gegen DM 1,50 Rückporto

CONSITON, 5900 Siegen 1, Koblenzer Straße 146

Alpha · B & M · Dahlquist · Dynaudio · Gale · KEF · Klipschorn · Phonogen



Ihr Partner in Sachen HiFi . . .
. . . wenn Sie wirklich hochwertige Musikwiedergabe schätzen

HiFi-Studio W. Stelmaszyk

Lindenstr. 82, 7146 Tamm-Brächter, Tel. 0 71 41/6 00 42
(2 Min. von der Autobahnausfahrt Ludwigsburg-Nord)

Kirksaeter · Luxman · Micro · Paragon · Pioneer · Quad · SAE · Tandberg . . .

---

hifi wünsche

bärenschanzstraße 8
8500 nürnberg
tel. 0911-262601 und 262603

hifi-Sonderpreise

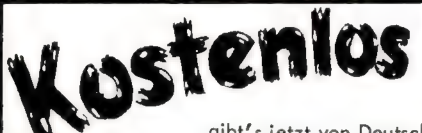
B & O, Sonab, **Tandberg**, Denon, **Pioneer**, Quad, **Ohm**, Jamo, **Rotel**, Sansui, **Sony**, Transcriptors, **Harmon**, JBL, **Marantz**, Altec, **Akai**, usw. usw. Laufend Sonderangebote. Bitte nur detail. Anfr.; Freiumschlag beil. (B & O, Sonab: 1 Jahr Vollgarantie ohne Werksgarantie).

Kostenlos

gibt's jetzt von Deutschlands großem Electronic-Versender diese neue SONDERLISTE mit sagenhaften Sonderangeboten, exzellenten techn. Neuheiten u. Preissenkungen bei vielen Bauteilen und Geräten.

Per Postkarte anfordern-Liste kommt sofort ins Haus !!!

Ihr Electronic-Spezialist führt in seinem Programm ca. 28 000 Artikel!



8452 Hirschau
Grundstraße 31·Fach 60
Ruf 09622/1081

Shure V 15 IV
neu, sofort lieferbar, nur DM 195,–. Zuschriften unter Nr. HI 110 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkauf:
HiFi-Geräte zu Schockpreisen!
Originalverpackt.
Telefon (089) 5802608

Anzeigenschlußtermine:

Mai-Ausgabe	19. 3. 1979
Juni-Ausgabe	17. 4. 1979

Wir bitten, diese Termine unbedingt einzuhalten.



KLASSIK
Import Raritäten
Sonderangebote
Katalog 1979 DM 2,50

MUSICAL
FILMMUSIK
EASY LISTENING
Deutschlands größtes Musical / Filmmusik Angebot
Katalog mit über 3000 LP Titeln DM 5,–

SCHALLPLATTENVERSAND

Hifi für Hobbyisten!
Audio-Research, Paragon, Futterman, Spatial, Levinson, Koss, Acoustat, Final Sound, Infinity, Klipsch, Spendor, Lecson, Sansui BA 3000, McIntosh 275/75/C 24, Soundcraftsmen 2212, Marantz 16, Levinson, Magnepan Koss, Frequenzweichen, Beratung.
D. Mallach,
4300 Essen 1, Postfach 1148,
Telefon (0201) 420645



Geheimreport HiFi-Stereo-Kauf!
Was Sie schon immer übers Sparen beim Kauf Ihrer Stereoanlage wissen wollten. Bis zu 50 % Ersparnis durch Eigenimport.
Kostenlose Leseprobe von
B. Beutel,
Postfach 1209, 6112 Groß-Zimmern

Ständig günstige Gebrauchtgeräte und Übertrager für dynamische Systeme. Herstellung von HiFi-Komponenten.
Firma Schneider Audio-Elektronik,
Grundstraße 18, 8521 Heßdorf

Backes + Müller BM 6

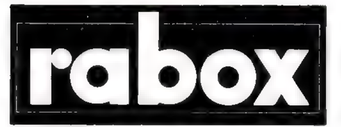
Für Kenner und wirkliche Musikliebhaber gewiß einer der allerbesten Lautsprecher der Welt. Dabei aber weder schrankgroß noch unerschwinglich. Bei uns vorführbereit und kurzfristig lieferbar.
HiFi-Studio Baschlebe,
Mittelstraße 63, 4920 Lemgo,
Telefon (05261) 4385

Achtung!
HiFi-Stereo-Käufer
Sparen Sie bis zu 40 % u. mehr durch Eigenimport! Exakte Anleitung mit Daten, Preisen, Quellen in HiFi-Insider-News, DM 20,– p. NN. od. Vorkasse.
Versand U. Wilhelm, Postf. 3263, 8700 Würzburg 21. Es lohnt sich!



HiFi-Stereo Versand bietet an:
Neue, originalverpackte HiFi-Geräte internationaler Hersteller mit bis zu 5 Jahren Vollgarantie. Wir möchten Ihnen zeigen, wie preiswert heute selbst Spitzenfabrikate sein können. Preisliste gegen DM 1,–.
Toni Thissen, Kastanienweg 7,
5372 Schleiden Gemünd,
Telefon (02444) 2562

Bopp-Stereoanlagen tönen besser!



P vor der Türe
Klosbachstr. 45
CH-8032 Zürich
Tel. 01/32 49 41

HiFi-GERÄTE, neu und gebraucht, günstig.
Telefon (089) 568994

ECK-KLIPSCH!
Bassteil-Bausatz nach original amerik. Bauplänen. Auch fertig lieferbar.
Audio Consulting,
Postfach 2, 7410 Reutlingen 1

rabox

Vorsicht! Wie alt ist Ihr Tonabnehmer?
Wechseln Sie die Nadel, bevor sie Ihren Platten schadet od. gönnen Sie sich ein wirklich gutes System. Garantiert Originalsysteme und Ersatznadeln enorm günstig. Alle bekannten Marken! Preisliste gegen 40 Pf-Marke.
MS Versand,
Postfach 1527, 607 Langen

Sonderangebote:
TDK, Maxell und Scotch kassetten und tapes (auch Video), Celestion, IMF, Spendor, B & W, B & O, JR, Rogers, Chartwell, Transcriptors, Meridian, Ortofon, Grace, Ultimo, Jordan Watts, Decca, Hadcock, Coles, usw.
Fa. METRONICS,
Sarphatistr. 183, Amsterdam 1018 GD,
Tel. 020-248729,
nach 18.00 Uhr 020-245003

LAUTSPRECHER

SPITZEN-CHASSIS FÜR HiFi- UND DISCOBOXEN

CELESTION · KEF · JBL · GAUSS · ELECTRO-VOICE · RCF

und andere sofort lieferbar

ALLES FÜR DEN SELBSTBAU
KATALOG H gegen DM 2,– in Briefmarken erhältlich

LSV LAUTSPRECHER SPEZIAL VERSAND
2000 Hamburg, Postfach 765777
Telefon (040) 291749

PROF. TONSTUDIO-GERÄTE, gebraucht. Liste frei. WERKSTATT, Niedersand 3, 3171 Wedesbüttel,
Telefon (05304) 1965

McIntosh
C 32, MR 78, MC 2205, MC 2125 etc. lieferbar.
Telefon (089) 588860



High Fidelity-Fachhändler

Aachen





Bamberg



Bayreuth

Berlin

FOTO-KINO Seit 1895 Hi-Fi-STEREO
WIESENHAVERN
Norddeutschlands und Berlins großes
Hi-Fi Stereo - Fachgeschäft
MÖNCKEBERGSTR. 5 2000 HAMBURG 1 · KURFÜRSTENDAMM 37 1000 BERLIN 15 · MÖNCKEBERGSTR. 11 2000 HAMBURG 1





FOTO-KINO Seit 1895 Hi-Fi-STEREO
WIESENHAVERN
Norddeutschlands und Berlins großes
Hi-Fi Stereo - Fachgeschäft
MÖNCKEBERGSTR. 5 2000 HAMBURG 1 · KURFÜRSTENDAMM 37 1000 BERLIN 15 · MÖNCKEBERGSTR. 11 2000 HAMBURG 1











FOTO-KINO Seit 1895 Hi-Fi-STEREO
WIESENHAVERN
Norddeutschlands und Berlins großes
Hi-Fi Stereo - Fachgeschäft
MÖNCKEBERGSTR. 5 2000 HAMBURG 1 · KURFÜRSTENDAMM 37 1000 BERLIN 15 · MÖNCKEBERGSTR. 11 2000 HAMBURG 1

Bielefeld



Böblingen


Das STUDIO der preiswerten HI-FI-Stereo-Anlagen und Schallplatten!
HIFI-EXNER
703 Boblingen · Tubinger Straße 4


Bonn



Bonns HiFi-Spezialist
Bonner Talweg 275
Telefon: 23 32 55

Bremen

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung

RADIO RÖGER
hifi studio bremen
Bahnhofstr./Ecke Breitenweg, Tel. 31 04 46
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

Coburg

Der Weg zu
Riemann,
Coburgs HiFi-Studio mit der größten Auswahl, lohnt sich immer. Unsere Fachberater freuen sich auf Ihren Besuch.
Interfunk Riemann, Mohrenstraße, Telefon (09561) 95034

Dortmund

Wenn Ihr Hobby Musik ist, dann sollten Sie mit unseren Fachverkäufern sprechen, denn deren Hobby ist auch Ihres.
TV Radio Hi-Fi Quadro-Studios Reschke KG
Großauswahl, in 4 Studios
finden Sie preisgerechte und qualitätsbewußte Anlagen von DM 298,- bis 15 000,- kompl. Wir reparieren alle intern. Geräte in unserer Meisterwerkstatt.
Reschke, Dortmund, Hohe Straße 21a

Düsseldorf

•GRATIS•
aktuelle Information + Preisliste....
Deutschlands große Auswahl mit über 5000 brandheißen Hifi- und Foto-Angeboten: Katalog 79. Alles direkt ab Zentrallager. Bequeme Teilzahlung bis 36 Monate. Gleich per Postkarte anfordern oder abholen bei


HIFI&FOTO KOCH
Schadowstr. 60 Kennwort: HiFi
4000 DÜSSELDORF 4

FUNKHAUS evertz
6 HiFi-Studios
2 Video-Studios
FUNKHAUS evertz
Düsseldorf Tel. 37 07 37
Königsallee 63-65



tv-stereo-studio
inh. gerh. konopatzki
fachberatung - planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 483636

»Der Tip für Düsseldorf«


- überragende Auswahl
- anerkannte, gute Beratung
- servicefreundlich

Düsseldorf · Stresemannstr. 39-41
Tel. (02 11) 36 29 70





4000 Düsseldorf 1 · Steinstr. 27 · Tel. 0211/32 07 05


KÜRTEN
Studios für Hi-Fi-Stereotechnik Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11



Duisburg

DIE Hi-Fi-ECKE
Das kleine Spezial-Studio
HARRY REEB
Realschulstr. 102, Tel. (02 03) 2 65 59
41 Duisburg 1
Ein exklusives Angebot internationaler Hi-Fi-Stereo-Geräte seriöser Hersteller — fachmännisch vorgeführt — erwartet Sie



ENTWICKLUNG, HERSTELLUNG UND VERTRIEB HOCHWERTIGER ANLAGEN FÜR HIGH FIDELITY. AKUSTISCHE RAUMGESTALTUNG. DESIGN UND MUSIK.

HIFI-STUDIO H. WINTERS KG
KOLONIESTRASSE 203
4100 DUISBURG 1
TELEFON (0203) 37 27 28
TELEX 855 259 AUDIO D

Essen

Werner Pawlak
HiFi-Spezialist
Schwarze Meer 12
Deiterhaus
4300 Essen 1
Tel. 0201/23 63 89

Frankfurt



Eschersheimer Landstr. 71-73
Ecke Hansaallee
6000 Frankfurt am Main
Tel. 55 54 71

Unsere große Auswahl internationaler HiFi-Markengeräte überzeugt jeden preisbewußten Käufer, der nicht auf die Leistungen des seriösen Fachhandels verzichten will.



raum-ton-kunst
Horst Nowak

Hi-Fi-Stereo für Musikliebhaber

6000 Frankfurt/M.
Neue Kräme 29
Sandhofpassage
Telefon 28 79 28

Flensburg

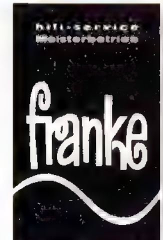


Studios für Hi Fi-Stereo und Quadrophonie

Dayton Wright · Harman Kardon
Magneplanar · Dunlap Clarke u. a.
Harald Braasch
Husumer Str. 29, 239 Flensburg
Telefon (0461) 22931

Direktschnittplatte 1: Testgeräusche – Barockmusik
Direktschnittplatte 2: Jazz
DM 35,– + Porto je Platte
Verlag G. Braun
Postfach 1709 7500 Karlsruhe 1

Freiburg



Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.
Objektive Beratung
78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/508804
75 Karlsruhe 1, Mathystr. 28
Telefon 0721/816127

Radio-Fernseh-Zentrum
Hifi-Stereo-Studio
Meister-Service
Cauber
Bertoldstraße 18–20
Telefon 31288

monitor
HiFi und Video GmbH
Oberlinden 22
7800 Freiburg
0761-24684/26035

Gießen



schäfer&blank
Grünberger Str. 1
6300 Gießen Tel. (0641) 34959

Göttingen

HiFi Studio Sound 77
Inhaber Peter Heinrici
Düstere Straße 29
3400 Göttingen

Auslieferungslager und Werkstatt
Nelkenwinkel 2
3400 Göttingen
Telefon (05 51) 6 60 05

Wir führen DYNACO

WAVE ELECTRONIC
HIGH FIDELITY AT IT'S BEST
Friedhelm v. Seydlitz Kurzbach
Heinz - Hilpert - Straße 1
3400 Göttingen Tel. 0551/56549

Hagen

BM BACKES & MÜLLER Lautsprecher höchster Qualität
Audiolabor ▪ Bang & Olufsen ▪ Klein & Hummel

RADIO FUHRMANN
RFT-Meisterbetrieb
anerkannter HiFi Fachhändler dhfi
Vorhaller Str. 6 · 58 HAGEN-Vorhalle · Tel (02331) 301412
Nähe Autobahn-Ausfahrt Ha.-West

Hamburg

FOTO - KINO Seit 1895 Hi-Fi-STEREO
WIESENHAVERN
Norddeutschlands und Berlins großes
Hi - Fi Stereo - Fachgeschäft
MÖNCKEBERGSTR 5 2000 HAMBURG 1 · KURFÜRSTENDAMM 37 1000 BERLIN 15 · MÖNCKEBERGSTR 11 2000 HAMBURG 1

★ Sequerra
★ Dayton Wright
★ Grado
★ Dahlquist
★ Dunlap Clarke
★ Janszen
★ Magnepan

★ **HiFi Studio Appell**
2000 Hamburg bei der Uni
Schlüterstr. 54a Tel. (040) 4105433



DEKA-RADIO

STUDIO FÜR HIGH FIDELITY
BERATUNG
EINRICHTUNG
SERVICE

2000 HAMBURG 52
WAITZSTRASSE 20
TELEFON 893387





otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

FOTO-KINO Seit 1895 Hi-Fi-STEREO

WIESENHAVERN

Norddeutschlands und Berlins großes

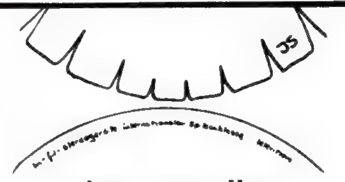
Hi-Fi Stereo - Fachgeschäft

MÖNCKEBERGSTR 5 2000 HAMBURG 1 · KURFÜRSTENDAMM 37 1000 BERLIN 15 · MÖNCKEBERGSTR 11 2000 HAMBURG 1

L&S HiFi Centrum

AKAI, Canton, CEC, Clarion, CORAL, dbx, Dual, Goldring, Harman-Kardon, Isophon, JBL, KEF, Klipsch, KOSS, Leak, Marantz, Maxell, National-Technics, Ortofon, Peerless, Prefer, QUAD, Revox, Rotel, Sankyo, SCOPE, SONY, Shure, Superscope, SMC-Soundcraftsmen, Teac, Thorens, Trentin, Visonik, Wharfedale

2 Hbg.-Poppenbüttel
Alstertal-Einkaufszentrum, Tel. 6022220



Norbert Braasch · 2000 Hamburg 54
Münsterstraße 40 · Tel. 040 - 56 73 43

das superding
shot-glass + half shot
man muß es hören!
außerdem im programm:
accuphase,
rtr – b & m – infiniti –
jvc – kirksaeter – onkyo
vertragservice-werkstatt in norddeutschland

JBL für VHS-Video JVC NIVICO
TEAC ONKYO
harman/kardon
KENWOOD
kirksaeter Sansui

sowie
alle hifi-fabrikate.
diplom-meister-betrieb
und - reparaturdauer 1 tag -
bei uns eine selbstverständlichkeit
jürgen schindler
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
2 hh 13, werderstr. 52, tel. 4104812



WEGERT

Geschulte
HiFi-Spezialisten.
Großauswahl
internationaler Marken

in Hamburg:

 **Spitaler Straße 9** (Fußgängerzentrum am Hauptbahnhof)

in Berlin:

 **Kurfürstendamm 26a** (neben BerlinPalast)

 **Wegerthaus,** Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße

 **Tempelhofer Damm 147** (U-Bhf. Alt-Tempelhof)

FOTO-KINO Seit 1895 Hi-Fi-STEREO

WIESENHAVERN

Norddeutschlands und Berlins großes

Hi-Fi Stereo - Fachgeschäft

MÖNCKEBERGSTR 5 2000 HAMBURG 1 · KURFÜRSTENDAMM 37 1000 BERLIN 15 · MÖNCKEBERGSTR 11 2000 HAMBURG 1

Hannover

TONSTUDIO KASELITZ GMBH
3 HANNOVER GEORGSWALL 1 TEL. 15554

INTERNATIONALE
HIFI-ANLAGEN FÜR
STEREO- UND QUADROPHONIE
SCHALLPLATTEN

uni-audio
hi-fi-studio
anerkannte hi-fi-fachberater dhfi
oberstraße 16/ecke wilh.-busch-str.
3000 hannover 1 ☎ 0511 - 713786

WATERMANN AKUSTIK



HI-FI STUDIOS
3 HANNOVER 1
BRÜDERSTR. 2
T. 0511 - 14433

Hi-Fi-Stereo-Center

Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 32 04 84
Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.
Studio für Farbfernsehen

Heilbronn

Stereo-Studio
siehe Neckarsulm

Hilden/Rhein

HiFi-Stereo-Fachberatung
Funkberater
Radio **Knieper**
401 Hilden (Rhein)
Mittelstraße 21 · Ruf 2038

Hockenheim

HiFi-Geräte aller Marken
zu günstigen Preisen, ständig Vorführbereit: Sentry III, Interface D, SANSUI TU 9900, TU 919, AU 919 u. a. Spitzenfabrikate, Sonderliste anfordern (gegen Rückporto)

H KAMMERZELT
HIFI-ELEKTRONIK
Schwetzinger Str. 64
6832 Hockenheim · Tel. (06205) 5964

Karlsruhe





Anerkannter High-Fidelity Fachberater  dhfi

hifi-service Meisterbetrieb
franke
Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.
Objektive Beratung
Verkauf
75 Karlsruhe 1, Mathystraße 28
Telefon 07 21/81 61 27
78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 07 61/50 88 04

HiFi-STUDIO
KÜHL
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

OPTIMAL ABGESTIMMTE HIGH-FIDELITY-ANLAGEN
7500 Karlsruhe 1
Yorckstr. 53a, Tel.: 07 21/59 39 96

Kiel



Köln

HIFI-ANLAGEN
PROFESS. AUDIOPRODUKTE
SERVICE
ZÜLPICHER STR. 182
5000 KÖLN 41
TELEFON 02 21/44 43 66
Audio Z



Konstanz



Radio Steurer

Ihr Spezialist am Zähringerplatz

HiFi-Stereophonie Test '75,
HiFi-Stereophonie Test '76/77,
HiFi-Stereophonie Test '77/78
Annähernd 500 Bausteine im Test

3 Bücher zusammen nur
DM 35,– + Porto.

Lahr



Lahr - Marktstr. 10 - Tel. 07821/22947

Linz/Donau

bräuer & weineck KG

A 4020 Linz, Spittelwiese 5–11
Telefon 0732/71666
HiFi-Studios, 30 Weltmarken
Generalvertretungen: BOSE
Interaudio, Studiocraft (USA)

Mainz

Eines der führenden HiFi-Studios
im Rhein-Main-Gebiet:



6500 Mainz · Christofsstraße 11
06131·27832

Lorsch

siehe Stereo-Haus Mannheim

Mannheim



tonstudio
mannheim

STEREO – VIDEO

Qu 5,4 Telefon 101353
6800 Mannheim 1

Beratung und Auswahl

Eigene Fachwerkstatt



stereo – tv – electronic

MANNHEIM
G 2, 7 am Marktplatz
Tel. 102350
H 2, 18
Tel. 101938
Schwetzingerstr. 5
am Tattersall
Tel. 102310
LORSCH
Hirschstraße 52
Tel. 06251/59777

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

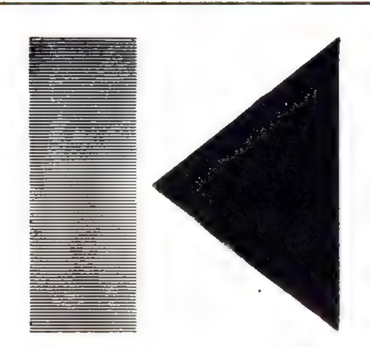
Autorisierte Vertragswerkstatt
für namhafte HiFi Geräte z. B.
Über 10 Jahre HiFi Erfahrung

BRAUN
Technics

HIFI ELECTRONIC SCHAAF

6800 MA 1 · Rheinhäuserstr. 54 · Tel. 0621/403254

Mönchengladb.



STEINMANN

Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik

Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 1 20 89
Mönchengladbach 2 (Rheydt)
Friedrich-Ebert-Str. 33, Tel. 4 80 51

Marburg/L

Radio Brand

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Universitätsstr. (Fronhof) Tel. 23305

Mülheim/Ruhr

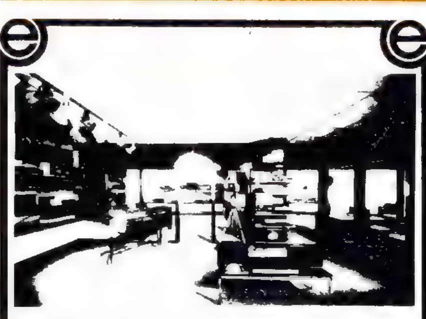
bernd melcher

ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 0208/380391

internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

Wer wirbt
wird nicht vergessen

München



bevor man irgendwo
irgendwas kauft -
egger-angebote
erkunden !

elektro·egger

8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 883058
883059, 886711, 886712

STUDIO 3

E. Ernstberger GmbH

Spezialgeschäft
für HiFi-Stereophonie
und Audiovisuelle Anlagen

8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 349146

LINDBERG

HiFi-Stereo International

Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.

LINDBERG

HiFi-Studios: München
Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8

Neckarsulm



Anerkannter Fachberater ■ dhfi

Neuss



Cleve GmbH

Venloer Str. 127 + 172, Tel. 0 21 01/5 90 78-79
4040 Neuss
— anerkannter HiFi Fachberater  **dhfi —**

Nürnberg



HIFI-STEREO-BASAR
K. SCHULZE 8500 Nürnberg
Rotbuchenstraße 6 Tel. 676988
Tel. Anmeldung erwünscht

RADIO BESTLE & DIE SCHALLPLATTE
FERNSEHEN
RUNDFUNK
HI-FI-PHONO UND
NORDBAYERNS
GRÖSSTE
SCHALLPLATTEN-
FACHABTEILUNG
8500 NÜRNBERG
PFANNENSCHMIEDSGASSE 12
TELEFON (0911) 20 36 44
FRANKEN-EINKAUFSZENTRUM
LANGWASSER
TELEFON (0911) 80 71 83

Offenburg



Hauptstr. 108 (Schwanenneubau) 7600 Offenburg **Tel. 07 81/2 27 64**

Osnabrück



Studio für High Fidelity · TV und Video
Lohstraße 49, 45 Osnabrück, Tel. (05 41) 2 23 06

Radevormwald



H. SCHEUERL

Kaiserstraße 78, 5608 Radevormwald,
Telefon 0 21 95/70 06 und 70 07

Seit über 20 Jahren ein Begriff für Qualität

In neuen Räumen bieten wir Ihnen: Individuelle Beratung und Vorführung, ein ausgesuchtes Angebot internationaler HiFi-Bausteine, einen Meisterservice für alle Fabrikate.

– Profitieren Sie von unserer Erfahrung und besuchen Sie uns –

Rastatt

Ihr Funkberater
Radio - Fernsehen - Elektro -



Dipl.-Ing.
Poststraße 17 Tel. 3 21 84

Regensburg

TV-HIFI-STUDIO
STERL

ab 16. November 1978 in neuen Räumen:
Untere Bachgasse 3-5
8400 Regensburg
Telefon (09 41) 5 50 89



Saarbrücken

1963 **16 Jahre** 1979
High Fidelity in Saarbrücken

Herstellung elektronischer Spezialerzeugnisse
Ionenlautsprecher

Otto Braun
High Fidelity-Studio
6600 Saarbrücken
Futterstraße 16
Telefon 3 42 74 Telefon 5 32 54

Plattenspieler, Receiver, Kopfhörer, Tonbandgeräte, HiFi Stereo mit allem Zubehör.



Schallplatten Stereogeräte
Saarbrücken Kaiserstraße
Telefon 06 81/3 10 07

Speyer



Schustergasse 8, 6720 Speyer
Telefon (06232) 24321
individuelle Beratung
Vorführung in 2 Studios

Stuttgart

Das totale Erlebnis der Musik



BARTH-HIFI

BARTH
Radio-Musik-Haus
7 Stuttgart 1, Rotebühlplatz 23
Tel. 62 33 41
714 Ludwigsburg, Solitudestr. 3
Tel. 23 139



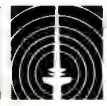
hans baumann 7 stuttgart-1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52

hifi wohnstudio BECKER GMBH
Vertriebsgesellschaft für hifi-stereoanlagen

7-Stuttgart-1 Schlosstr. 60 T. 0711/618 457
Mi - Fr 12 - 18³⁰ Uhr Sa 10 - 14 (16) Uhr
Mo - Di nur nach Terminvereinbarung

SOUND & SERVICE

HIFI-STUDIO
7000 Stuttgart 1
(b. Fernmeldeturm)



KIRCHHOFF
Frauenkopfstr. 22
Tel. 0711/42 70 18

SPEZIALIST FÜR LINEARE WIEDERGABE
Mo u. Sa von 9 bis 12 Uhr. Di, Mi, Do, Fr 15 bis 18.30 Uhr oder nach Vereinbarung.



Harman Kardon, Teac, Technics, JBL, Backes + Müller, KS, Onkyo, ATR-Thorens, Dynavector, EMT, Magnepan, ASC, Koss, Visonik, Hitachi u. a.

HiFi-Studio Lange
Stgt. 1 Urbanstr. 64 T. 29 33 34

Treffpunkt Stereo-Studio Lösch

Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi.
Ständige HiFi-Großauswahl in 2 Studios:

Denon, Tandberg, Thorens (Soundwalls), Technics, Fisher, Scott, Onkyo, Setton, Sony, Canton, Saba, Arcus, B & O, Electro-Voice, Wega, Hilton, SAE, Magnepan, Braun, Dynaudio, Revox (B), Transrotor, Celestion JBL, Hitachi, KLH, Ultimo, Ortofon, Eumig, Ohm, Lenco, Micro, Luxman, Akai, Teac, ESS, Sansui und viele andere.

Fachmännische Beratung, bekannt guter Service, niedrigste Preise!

Stereo-Studio Lösch
7000 Stuttgart 70 (Degerloch)
Leinfeldener Str. 66, Telefon (0711) 761358

WÜRTTEMBERGS
GRÖSSTES
HIFI-STUDIO



7000 Stuttgart 1
Theodor-Heuss-Str. 16
(im Stotzhaus)
Telefon (0711) 290812

Tamm

An der Autobahn Stuttgart-Heilbronn
Ausfahrt Ludwigsburg/Nord

Gaißer
hifi-studio tamm

2 Studios. Zum Musikhören müssen Sie weder Tontechniker noch Millionär sein.
Wir zeigen Ihnen gern, wie einfach Sie zu Ihrem Musikgenuß kommen.
7146 Tamm, Birkenstraße 11, Tel. (07141) 35501
Geöffnet:
Mo, Di, Do, Fr. 14–18.30 Uhr, Samstag 9-13 Uhr
Sonst nach Vereinbarung.

Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Velbert

Top-HiFi-Studio in Velbert

hifi acoustic NEBEL
Friedrichstraße 89
5620 Velbert 1
Telefon (02124) 54119

Wien

Das neue HiFi-Studio
Michael Walli KG
1010 Wien Graben 29a
Tel. 52 32 53 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Hans Lurf
Hi-Fi und Stereoanlagen

Generalvertretung:

AR inc.
THORENS
SCHÖLER-AKUSTIK
WHARFEDALE
SHURE
LOWTHER
CERTON
CABASSE

PIONEER-STUDIO

1010 Wien, Reichsratsstr. 17 - Tel. 42 72 69
1070 Wien, Schottenfeldg. 66 - Tel. 93 84 03
5020 Salzburg, Maxgl. Hptstr. 47 - Tel. 44 3 86

Wer wirbt
wird nicht vergessen

Wiesbaden

Demo-Studio Schmidt
seit 1975
Platter Str. 42 · Tel. (06121) 522907

Wir demonstrieren nur Qualitätsprodukte.
BM 6, Aktivlautsprecher der Ihre Aufmerksamkeit verdient.
Feinste musikalische Auflösung.
Zu einer unverbindlichen Hörprobe laden wir Sie herzlich ein.



Würzburg



Hifi
RADIO WELS
Sanderstraße 2
8700 Würzburg
Tel. 0931/50048

Vorschau 5/79

Musik

Der Tonmeister – Vermittler zwischen Musik und Technik, künstlerischer Partner bei der Erarbeitung einer medienspezifischen Kunstform. Für Beiträge zum Berufsbild und Selbstverständnis des Tonmeisters, zu Ausbildungsfragen und zur Berufssituation konnten wir kompetente Autoren aus der Schallplattenindustrie, von Rundfunk und Musikhochschule gewinnen, Arrivierte, erfahrene Praktiker und solche, die gerade erst mit den Sorgen und Nöten der Tonmeisterausbildung konfrontiert waren.



Unser Mitarbeiter Wolfgang Sandner berichtet über das Entstehen einer Popproduktion unter besonderer Berücksichtigung der Kommunikationsprobleme zwischen Musiker, Produzent und Tontechniker.

Schallplatten

Der vor zweihundert Jahren verstorbene Philosoph Jean-Jacques Rousseau dürfte als Musiker weniger bekannt sein. Sein 1752 komponiertes Intermezzo „Le devin du village" („Der Dorfwahrsager") erschien jetzt bei CBS in einer Aufnahme mit Danièle Borst, Louis Devost, Philippe Huttenlocher, dem Chor des Voltaire-Collegiums und dem Collegium Academicum Genf unter Robert Dunand.
Neu im Schallplattenteil sind Rezensionen von Kinder- und Jugendplatten – unser Beitrag zum „Jahr des Kindes".

Bildnachweis
Titelfoto: Telefunken; S. 427, 428, 429, 430 Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; S. 431 Rolf Jeck, Basel; S. 432 EMI; S. 434 Linde-Consort; Paul Feldmann, Bonn; S. 436 DG / Münch; S. 441 Hella Rummenhöller, Stuttgart; Adelmann, Zürich; S. 444 Ulrich Kraus; S. 446 Roberto Masotti; S. 448 Ellen Just, Delmenhorst; Bärenreiter-Bildarchiv; S. 453 Mara Eggert, Frankfurt; S. 461 Ariola-Eurodisc / Strobl; EMI / Clive Barda. Alle anderen Fotos sind eigene oder Werkfotos.

Technik

Minikomponenten könnten sich zu einem neuen Trend auf dem HiFi-Sektor entwickeln: nach den Elefanten nun die Ameisen? Anders als bei der Turmwelle, um die es inzwischen wieder ruhiger geworden ist, mischt bei den Minis zumindest ein deutscher Hersteller von Anfang an mit. Im Format des Cassettenrecorders CR 240 (→ Test in HiFi-Stereophonie 11/78) brachte Uher einen Miniturm, bestehend aus Endverstärker, Vorverstärker und Tuner, auf den Markt. Diesem Miniturm von **Uher** und den aus Empfänger-, Vor- und Endverstärkerkombinationen bestehenden Minikomponenten von **Mitsubishi, Sony, Technics** und **Toshiba** wird ein Vergleichstest gewidmet sein.



Viel verlangt und lange schon erwartet ist ein ausführlicher Test der beiden konkurrierenden Tonbandmaschinen **Revox B 77 und ASC 6002.** Während die ASC 6002 die drei Geschwindigkeiten 9,5, 19 und 38 cm/s bietet, ist die Revox B 77 mit den Geschwindigkeiten 9,5 und 19 cm/s sowie Dolby-B ausgestattet.

Boxensteckbriefe werden die Boxen der **Telefunken TLX-Professional-Serie** vorstellen.

Änderungen vorbehalten.

Inserenten-Verzeichnis

Der Gesamtausgabe liegt ein Prospekt der Firma Harman Deutschland (Maxell) bei. Wir bitten um Beachtung.

K+H hat sich entschlossen, keine Frontplatten, VU-Meter oder Bespannstoffe herzustellen.

Aber die besten HiFi-Komponenten der Welt.

Ein Ziel, das schwerlich höher anzusetzen ist. Und nicht durch Kompromisse zu erreichen. So gilt für K+H die Suche nach der technisch besten Lösung jedes Konstruktions-Details als kategorische Maxime. Unverwässert vom kommerziellen Wenn und Aber der Kaufleute und Marketing-Strategen. K+H will nicht irgendwelche Komponenten bauen, von denen der lukrativste Absatz an breite Käuferschichten zu erwarten ist. Sondern die besten.

Über die Daten exakter Meßergebnisse oder sachkundig durchgeführter Vergleiche läßt sich zum Glück kaum streiten. So freut es uns natürlich, wenn der K+H-Tuner FM 2002 von einer seriösen Fachzeitschrift nach eingehenden Tests schlichtweg als „Empfangschef" bezeichnet wird. Oder in einer Fachredaktion als Referenzgerät Richt-Maß anderer Tuner ist. Unter anderem, weil Selektivität und Großsignal-Verhalten des FM 2002 international richtungsweisend sind. Bekanntlich zwei der wichtigsten Kriterien für Tuner in der mit Sendern hoher Leistung übersäten Bundesrepublik. Doch auch durch Attribute wie den zweistufig schaltbaren Stereofilter oder die Umschaltmöglichkeit des Signalstärke-Instrumentes ist dieser speziell für die problematischen Empfangsbedingungen in unserem Land entwickelte Tuner führend.

So stand K+H vor einer durch den Tuner FM 2002 extrem hochgeschraubten Leistungsanforderung, als ein ebenbürtiger Verstärker entwickelt werden mußte. Mit dem ES 2006 ist es gelungen. Nicht zuletzt durch die ausschließliche Verwendung von integrierten Operationsverstärkern der dritten Generation in sämtlichen Vorverstärker-Stufen, was erstmals auch die völlige Eliminierung von TID-Verzerrungen ermöglichte (Transient Intermodulation). Neben der klanglichen Spitzenstellung verfügt der ES 2006 auch über ungewöhnlich vielfältige und sinnvolle Bedienungshilfen und Korrekturfunktionen. So sind beispielsweise die Eingänge für die Beschaltung von bis zu 4 Tonbandgeräten ausgelegt – mit getrennten Eingangswählern für Wiedergabe und Band-Aufnahme. Selbstverständlich sind Vorverstärker und Endstufen über außenliegende Cinch-Buchsen trennbar, da der ES 2006 ja auch öfters z. B. mit den K+H Aktiv-Boxen der professionellen Studio-Serie betrieben wird. Die Erfahrung auf dem Gebiet der professionellen Regielautsprecher – eine ausgesprochene Domäne von K+H – findet auch in den 3-Weg-Lautsprechern SL 36, SL 40 und SL 92 ihren Niederschlag. Die bislang übliche, aber unbefriedigende Konzeptionierung der Lautsprecher auf die Bedingungen der schalltoten Meßkammer ist zugunsten einer Einmessung auf Wohnzimmer-Bedingungen aufgegeben worden. Mit dem Erfolg, daß diese Lautsprecher im Betrieb mit FM 2002 und ES 2006 keineswegs ein schwächeres Glied in der Kette hochster Leistung sind.

Leistung, welche die Jahre überdauert. Auf die Spitze getriebene Qualitäts-Kontrollen und penible Prüfverfahren an den HiFi-Komponenten von K+H sorgen für professionelle Langzeit-Datentreue. Vielleicht eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der K+H Komponenten im Hinblick auf die leider auch in Sachen High Fidelity sich ausbreitende Ex- und Hopp-Mentalität.

Dies alles hat seinen Preis. Am Wert gemessen, durchaus nicht hoch. Aber für viele eben doch ganz einfach außerhalb des für High Fidelity einplanbaren Rahmens. Falls Sie nun gern etwas mehr über die K+H-HiFi-Komponenten wissen möchten, schreiben Sie uns ruhig, auch wenn Sie sich für eine andere Anlage entscheiden werden. Da uns die Sache High-Fidelity näher am Herzen liegt als Kaufmannstum, freuen wir uns über einen engagierten Interessenten mehr als über einen oberflächlichen Käufer. Denn unsere Arbeit gilt einzig dem engagierten, kritischen Besitzer hochwertiger High-Fidelity-Anlagen. Und was nicht ist, kann ja bekanntlich noch werden . . .



KLEIN + HUMMEL
D-7302 Ostfildern 4 – Kemnat, Postfach 3102
Telefon Stuttgart 07 11/45 50 26
Telex 7 23 398

Bitte senden Sie mir Druckschriften über FM 2002, ES 2006, sowie über die Lautsprecher SL 36, SL 40 und SL 92

Name

Straße

Ort


Ultimo
30C
SCOPE
SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WEST BERLIN
CURSCHMANNSTRASSE 20
2000 HAMBURG 20
TEL.: 040/47 42 22
TX: 211 699 RUWEG
DAS BESTE, WAS ES VON ULTIM E GAB
ULTIMO 30 C, PAROC-NADE DM UNVERB. PREISEMPF.

Die Lautsprecher-Boxen der Zukunft.

Zwei dieser Boxen machen aus einer 40-Watt-HiFi-Anlage eine 200-Watt-HiFi-Anlage. Oder eine 300-Watt-HiFi-Anlage.

Diese Box ist eine Aktiv-Box. Eine von 4 Grundig Aktiv-Boxen der 100- oder 150-Watt-Leistungsklasse in 3- und 4-Weg-Technik.

Diese Box ist eine 3-Weg-Box. Mit je einem Lautsprecher für Höhen, Mitten und Tiefen.

Diese Box ist aber nicht nur einfach eine Lautsprecher-Box. Sie hat zusätzlich eingebaute Verstärker. 3 an der Zahl. Für jedes Lautsprecher-System einen. Deshalb stehen die Wattzahlen – siehe oben – nicht für die Belastbarkeit, wie bei Boxen üblich, sondern für die Verstärkerleistung, also die „Ausgangsleistung“ der Box.

Aber mehr noch: Diese Box hat auch direkt mit dem Verstärker verbundene elektronische Frequenzweichen, die dem Verstärker nur den Tonbereich zuführen, der für seinen Lautsprecher (Höhen, Mitten oder Tiefen) optimal ist.

Diese Box bringt die Verstärkerleistung voll und sauber, verzerrungs- und verfärbungsfrei zur Abstrahlung. Das macht dann den Klang aus, den jedermann blind von dem hochwertiger konventioneller Boxen unterscheiden kann.

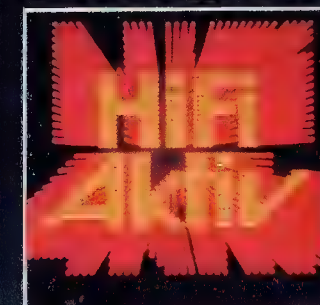


Grundig bietet zu den Aktiv-Boxen eine Reihe hochwertiger Spezial-Komponenten an. Vom Tuner-Vorverstärker bis zur 3-Weg-Kompaktanlage mit allen Programmquellen. Sie können aber Aktiv-Boxen auch an jede HiFi-Anlage anschließen. Und, je nach Leistungsklasse, aus einer 40-Watt-HiFi-Anlage eine 200- oder 300-Watt-Anlage machen. Oder noch mehr.

Lassen Sie sich von Ihrem Fachhändler beraten.

Das sagen professionelle HiFi-Tester über Grundig Aktiv-Boxen: Die Fachzeitschrift HiFi-Stereophonie in Nr. 1/79 über die Grundig Aktiv-Boxen 20, 30 und 40. Gesamturteil: Breitbandig, ausgewogen, weitgehend klangneutral, hinsichtlich des unverzerrt herstellbaren Pegels beachtlich leistungsfähig (115 dB Impulsspitzenpegel). Sehr gute bis ausgezeichnete Preis-Qualität-Relation.





GRUNDIG

Memorex MRX 3.
Eine neue Formel erschließt neue Klangdimensionen.





Die Entwicklung einer neuen Oxid-Formel hat die neue Memorex-Cassette möglich gemacht: Durch die Verwendung hochenergiereicher Ferrit-Partikel, MRX 3 genannt, erreicht die Memorex MRX 3 Cassette Aufnahme- und Wiedergabedaten, die sie klar der internationalen Spitzenklasse zuweisen.

Auf Ihrem Cassettengerät bedeutet das eine größere dynamische Bandbreite und damit noch transparentere Höhen und noch klarer definierte Bässe.

Die neue Memorex MRX 3 Cassette für alle Gerätetypen. Wiedergabe so kristallklar, daß Sie sich fragen:

Ist es live - oder ist es Memorex?

Memorex GmbH · Hannstraße 41 · 6000 Frankfurt/Main


Keith Jarrett

Dieser Sony klingt wie ein Steinway D. Zum Beispiel.

Gute Tonabnehmer differenzieren zwischen einem Bechstein, Blüthner oder Bösendorfer. Um einen Steinway von einem Steinway zu unterscheiden, muß der Tonabnehmer virtuos sein.

Sony hat ein System konstruiert, das jedes dieser Instrumente virtuos nachbildet – den neuen Moving Coil-Abtaster XL-55. Weil es ein dynamischer Tonabnehmer ist, bewegt der Nadelträger nicht einen Magneten mit samt seinem Streufeld, sondern winzige Spulen im konstanten Magnetfeld eines starken Dauermagneten. Die Induktion der Signalspannung ist deshalb noch genau.

Wir fertigen den Nadelträger aus einem Spezialmetall und überziehen ihn mit Carbonfiber, damit er leicht und zugleich extrem fest ist. Das ermöglicht eine kurze „Anstiegszeit" beim Einschwingvorgang und verhindert unerwünschte Resonanzen. Klangbilder werden exakt durchgezeichnet, das räumliche Auflösungsvermögen ist frappierend.

Die neuartige runde Tauchspule ohne Stahlkern ist als geschlossene Achterspiralwicklung ausgeführt. So ergibt sich eine Gegentaktfunktion, die störende Verzerrungen unterdrückt.

Ein Spannkabel und die feste Verbindung mit der Schwingspule sorgen für die genaue Position des Nadelträgers. Alle Bewegungen um den Drehpunkt sind mehrfach kontrolliert, seitliche Vibrationen durch die Reibung zwischen Abtastspitze und Schallrille wirksam bedämpft. Damit ist die korrekte Abtastung selbst der feinsten Modulationen möglich. Kanaltrennung und Kanalbalance sind deutlich verbessert.

Ein leichter kompakter Magnetkreis liefert das starke homogene Kraftlinienfeld. Den Kontakt mit der Plattenrille haben wir einem extra harten elliptisch geschliffenen Diamanten anvertraut. Er registriert die feinsten Nuancen, ohne den Grund der Rille zu streifen. Rauschanteile sind auf ein unhörbares Maß reduziert. Die optimale Auflagekraft ist so gewählt, daß Ihre Platten schonend abgetastet werden ohne den Verlust subtiler Toninformationen durch einen „schlitternden" Diamanten.

Das Sony XL-55 Moving Coil-Tonabnehmersystem.

Alle klanglichen Aspekte des XL-55 vermittelt Ihnen Ihr HiFi-Händler am Beispiel des Pianisten Keith Jarrett und dessen Komposition Survivers Suite (ECM 1085/DG 2301085). Eine Produktion, die den Deutschen Schallplattenpreis 1978 trägt.

In der 2. Hälfte der 1. Plattenseite wird es besonders deutlich: Dies ist unverwechselbar der Klang eines Steinway D.

SONY

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30

PAL von Telefunken ist das beste Farbfernseh-System der Welt.

TELEFUNKEN
Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

Telefunken. Erfahren im Erfinden.

A & F

A&F

HIGH COM von Telefunken ist das beste HiFi-Compander*-System der Welt.

Wie das PAL-System von Telefunken das Farbfernsehen, so revolutioniert jetzt das HIGH COM-System von Telefunken die Stör- und Rauschunterdrückung bei der Tonaufnahme und -wiedergabe.

HIGH COM ist der Name für ein völlig neues HiFi-Breitband-Compander-System, das Klangreinheit ohne hörbare Nebengeräusche bei der Aufnahme und Wiedergabe garantiert, und zwar über den gesamten Frequenzumfang und ohne Klangverfälschungen durch Geräte- und Cassetten-Toleranzen. Es senkt sämtliche Störsignale, die auf dem Übertragungsweg entstehen, bis unter die Hörbarkeitsgrenze ab.

Die damit erreichte Störunterdrückung von 20 dB ist um 11 dB größer als beim herkömmlichen DOLBY*NR-System.

HIGH COM von Telefunken ist ein weiterer Meilenstein in der High Fidelity.

*Eingetragenes Warenzeichen der DOLBY Laboratories Inc.

HIGH COM

*Compander ist der Begriff für heute übliche Stör- und Rauschunterdrückungssysteme bei der Tonaufnahme und -wiedergabe.

TELEFUNKEN

Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

Telefunken. Erfahren im Erfinden.

HIGH COM gibt ganz klar den Ton an. HIGH COM von Telefunken.

Rauschunterdrückung gehört heute bereits zum Standard guter HiFi-Cassettenrecorder.

Bis heute mußte sich aber jeder Musikfreund damit abfinden, daß die herkömmlichen Systeme zur Rauschunterdrückung die auf dem Übertragungsweg hinzukommenden Störgeräusche zwar mildern, nicht aber unhörbar machen konnten.

Selbst das bisher verbreitetste HiFi-Compander-System DOLBY*NR kann mit einer Störunterdrückung von 9 dB nicht diesen von anspruchsvollen HiFi-Hörern gewünschten Idealfall erreichen.

Jetzt hat Telefunken mit HIGH COM einen weiteren Meilenstein in der High Fidelity gesetzt und ein HiFi-Compander-System zur Unterdrückung unerwünschter Störgeräusche entwickelt, wie es unter Berücksichtigung der Preis-/Leistungsrelation zur Zeit weltweit ohne Beispiel ist.

Grundsätzlich verfährt HIGH COM wie DOLBY NR nach dem Prinzip der Dynamik-Einengung vor (Compressor) und der spiegelbildlichen Ausweitung nach (Expander) der Übertragung oder Speicherung von Tonsignalen.

Bei diesen Systemen, kurz Compander genannt, durchlaufen die lauten Stellen, die die Störsignale bereits übertönen, den Compressor und Expander unverändert. Dagegen werden die leisen Stellen im Compressor bis über das Störgeräusch angehoben und im Expander wieder auf den Ursprungswert abgesenkt. Die auf dem Übertragungsweg hinzugekommenen Störungen werden dabei von den komprimierten Signalen überlagert und schließlich mit ihnen im gleichen Verhältnis abgesenkt. Die Originaldynamik bleibt erhalten, das Störgeräusch kann im Idealfall sogar unter die Hörbarkeitsgrenze gebracht werden.

Keiner der herkömmlichen Sliding-Band-Compander war und ist aber in der Lage, diesen Idealfall zu erreichen.

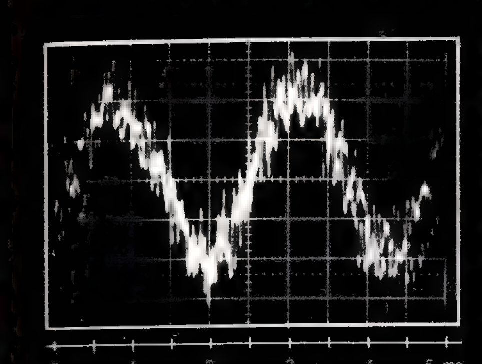
Auch von DOLBY NR unterscheidet sich der neue Breitband-Compander HIGH COM von Telefunken für jeden deutlich hörbar in Wirksamkeit und Qualität. Einmal in der erreichbaren Störunterdrückung, zum anderen in der Erhaltung der Übertragungstreue.

In Zahlen ausgedrückt wird die überragende Wirkung von HIGH COM noch anschaulicher. So beträgt die Störbefreiung durch den HIGH COM-Compander 20 dB, was bedeutet, daß die Rauschleistung auf ca. 1 Prozent des Wertes abgesenkt wird, den man ohne Compandierung erhält. Diese Störunterdrückung demonstriert HIGH COM besonders eindrucksvoll bei leisen Stellen und besonders dann, wenn das Nutzsignal ganz verschwindet, wie zum Beispiel in Musikpausen. Da hier jeglicher Verdeckungseffekt wegfällt, werden Störgeräusche besonders unangenehm empfunden.

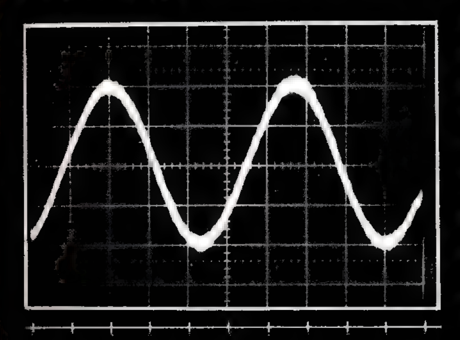
Vergleicht man den Frequenzgang des sogenannten Ruherauschens zwischen HIGH COM und herkömmlichen Compandern, so zeigt sich, daß der erreichbare Geräuschabstandsgewinn mit HIGH COM generell um 11 dB höher ist und sich außerdem in der Wirkung über den gesamten Hörfrequenzbereich erstreckt. Mit HIGH COM werden dabei sogar die bisher nie ganz zu vermeidenden Brummstörungen mit in die Unterdrückung einbezogen.

Mitbestimmend für den HiFi-Genuß ist neben der optimalen Unterdrückung von Störgeräuschen auch die erreichbare Wiedergabetreue, weil die beste Störunterdrückung nichts nützen kann, wenn der Compander das zu übertragende Signal verfälscht.

Auch hier stellt HIGH COM seine Leistungsfähigkeit eindrucksvoll unter Beweis. Selbst sehr schnelle, besonders kritische Einschwingvorgänge, wie beispielsweise ein Triangel-Anschlag, der sehr schnell anschwingt und sehr hohe



Oszillogramm eines Sinustons, gemessen über Cassettenband, ohne HIGH COM-Compandierung.



Das Oszillogramm des gleichen Sinustons mit Bearbeitung durch HIGH COM zeigt eine Störbefreiung von ca. 20 dB.

Frequenzen enthält, bleibt beim HIGH COM-System im Hörbereich unverfälscht. In der ausgezeichneten Verarbeitung dieser sehr schnellen Einschwingvorgänge übertrifft HIGH COM sogar manchen Compander für semi-professionelle Anwendung.

Eine weitere, sehr wichtige Forderung ist die Unempfindlichkeit gegenüber Toleranzen. HIGH COM von Telefunken basiert auf einem Schaltungsprinzip, bei dem es nur auf die Verhältnisse von Bauelementen zueinander ankommt, während die Toleranzen der absoluten Werte ohne Einfluß bleiben. Darüber hinaus ist HIGH COM aber auch unempfindlich gegenüber Toleranzen des Übertragungskanals – ganz im Gegensatz zu den heute weit verbreiteten Sliding-Band-Compandern. Kommt am Expandereingang das Signal mit einem falschen Pegel an, entstehen bei herkömmlichen Compandern unvermeidbar Klangbildverfälschungen, entweder eine Höhenanhebung oder Höhenabsenkung.

Bei HIGH COM dagegen bleibt die Spektralbewertung völlig unverändert. Selbst bei so extrem großen Pegelverfälschungen von ± 6 dB bleibt mit HIGH COM lediglich ein Dynamikfehler übrig, der sich im wesentlichen in einer Änderung der Lautstärke äußert.

Bei Frequenzfehlern im Übertragungskanal trifft das gleiche zu. Im Gegensatz zu anderen Systemen wird die Spektralbewertung durch HIGH COM nicht zusätzlich verändert.

Totale Störunterdrückung bis unter die Hörbarkeitsgrenze, absolute Wiedergabetreue auch noch bei sehr schnellen Einschwingvorgängen und größte Unempfindlichkeit gegenüber Toleranzen zeichnen den neuen Breitband-Compander HIGH COM von Telefunken gegenüber allen herkömmlichen Sliding-Band-Compandersystemen aus. HIGH COM ist das erste und zur Zeit einzige Störunterdrückungssystem, das dem Musikliebhaber auch bei Cassettenaufnahmen ungestörte Tonwiedergabe garantiert.

HIGH COM von Telefunken können Sie in Kürze bei Ihrem Telefunken-Fachhändler kennenlernen. Er demonstriert Ihnen gern den hörbaren Unterschied zwischen herkömmlichen Rauschunterdrückungssystemen und HIGH COM von Telefunken.

HIGH ( ) COM

*Eingetragenes Warenzeichen der DOLBY Laboratories Inc.

TELEFUNKEN

Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

Telefunken. Erfahren im Erfinden.

A & F

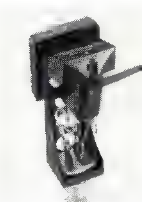
Genialität erleben – das Wunder Technics.

Außergewöhnliches ist heute zum Anspruch des Alltags geworden. Eine Entwicklung, die Technics ermutigt, Anlagen zu schaffen, die höchste Forderungen übertreffen. Erleben Sie deshalb einmal die ganze Faszination von Klang und Technik. Das Wunder Technics ermöglicht es vollendet.

SH-9038 – Microcomputer Programmiereinheit. Optimal in Verbindung mit ST-9038. 8-UKW-Stationstasten. Vorprogrammierbar fur max. 32 Schaltungen, wie Wecken mit verschiedenen UKW-Stationen zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Tagen. Fluorescent-Anzeige. Stoppuhrfunktion (bis zu 1 Std.)
ST-9038 – UKW-Quarz-Synthesizer-Stereo-Tuner. Quarz-Synthesizer-Tuner mit digitaler Frequenzanzeige, elektronischem Sendersuchlauf und manueller Senderwahl. Automatischer Höhenfilter, zweistufiger Muting-Schalter, Prüfsignalgenerator. Frequenzgang 20–18.000 Hz.
RS-M85 – Cassettendeck. Cassettendeck mit Dolby, 2 Motoren. Ein quarzgeregelter, direktangetriebener Tonwellenmotor. Gleichlaufschwankungen 0,035%, neuer SX-Tonkopf. Frequenzumfang 30–18.000 Hz. FL (Fluorescent)-Anzeigeinstrumente.
RP-070 – Infrarot-Fernbedienung. Mit diesem Gerat lassen sich alle Bandlauffunktionen bequem vom Sessel aus steuern. Folgende Technics-Komponenten können durch die RP-070 fernbedient werden: RS-M85, RS-9900 US, RS-1500 US, RS-1506 US, RS-1700 US und RS 1800.
SU-8099 – Integrierter Gleichstromverstärker. 2 x 120 W Sinus-Ausgangsleistung an 4 Ohm. Klirrfaktor: 0,007%. Phono-Eingang fur dynamische Tonabnehmer. FL (Fluorescent)-Ausgangsleistungsanzeigeinstrumente. 3-fach-schaltbare Übergangsfrequenzen fur Höhen und Tiefen.
SL-5310 – Plattenspieler. Vollautomatischer Plattenspieler mit quarzgeregeltem Direktantrieb. Gleichlaufschwankungen nur 0,035% incl. Magnettonabnehmer EPC-206 C.
ST-8077 – UKW/MW-Stereo-Tuner. „Slim-Line“. Frequenzgang von 20–18.000 Hz (±1,5 dB). UKW-Eingangsempfindlichkeit: 0,8µV (75 Ohm). LED-Feldstärke- und Ratio-Mittenanzeige.

RS-673 – Cassettendeck. Cassettendeck mit Dolby-Rauschunterdrückung und Frontbedienung. Frequenzgang bis zu 17.000 Hz (DIN). FL-Meter: Einfacher abzulesen – erhohte Anzeigegenauigkeit. Dies sind die Vorteile der neuen FL-Meter gegenüber konventionellen Anzeigeinstrumenten.
SU-8088 – Integrierter Gleichstromverstärker. 2 x 95 W Sinus-Ausgangsleistung an 4 Ohm. Leistungsbandbreite: 5–50.000 Hz. Klirrfaktor: 0,02%. Phono-Eingang für dynamische Tonabnehmer. FL (Fluorescent)-Ausgangsleistungsanzeigeinstrumente.
SL-1310 MK 2 – Plattenspieler. Vollautomatischer Plattenspieler mit quarzgeregeltem Direktantrieb. Gleichlaufschwankungen 0,035%. Elektronische Drehzahl-Feinregulierung in Schritten von 0,1% ohne Abschalten der Quarzregelung, mit Angabe der Abweichung in LED-Digitalanzeige incl. Magnettonabnehmer EPC-205 CIIL.
SB-E 100 – Drei-Weg-Box. Drei-Weg-Box mit „Linear-Phase-System“. Volle Bässe durch den 30 cm Tieftöner, höchste Klarheit durch die Horn-Systeme für den Mittel- und Hochtonbereich. Auch für Verstärker mit elektronischen Frequenzbereichsweichen verwendbar
Eingangsleistung: 100 W Sinus.

EPC-300 MC – Dynamischer Tonabnehmer mit Doppel-Ringspule. Neuer dynamischer Tonabnehmer von Technics mit zwei kernlosen Doppelringspulen dadurch geringste Verzerrungen. Übertragungsbereich: 10–50 000 Hz



Mehr Informationen sendet Ihnen

Technics

National Panasonic Vertriebsgesellschaft mbH
Abt. hsp 3/79 Ausschlager Billde[illegible] 32
2000 Hamburg 28



Avantgarde in High Fidelity: Nakamichi

HiFi-Technik, an der Grenze des Möglichen. Funktionelles Styling in Einheit mit außergewöhnlichem Bedienungskomfort.
Leistungsdaten, die meßtechnisch kaum noch zu ermitteln sind. Weltweit führend in know how und Produktion hochwertigster Cassetten-Decks.

Das ist Nakamichi; Avantgarde in High Fidelity – ein Anspruch, der beweisbar ist. Für jene kleine, aber exclusive Gruppe von Menschen, die auf absolute Perfektion auch im privaten Bereich nicht verzichtet. Nakamichi gibt es nur beim ausgewählten HiFi-Spezialisten. Bezugsquellennachweis und Informationen erhalten Sie von:

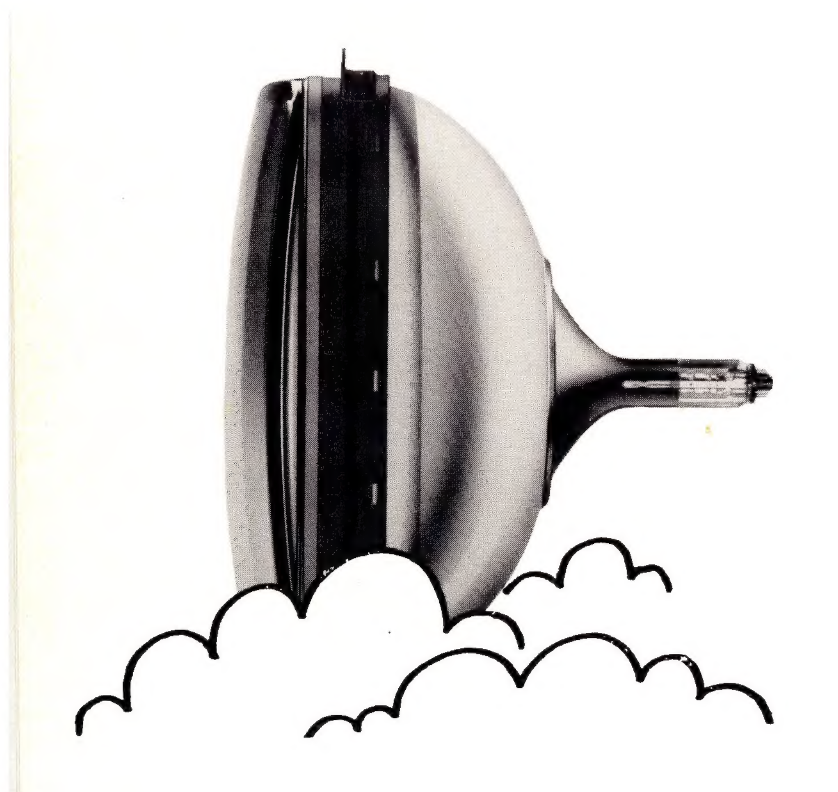
INTERSONIC
Elektrohandelsgesellschaft mbH & Co.
Wandalenweg 20 – 2000 Hamburg 1

Ein Unternehmen der Transonic-Gruppe

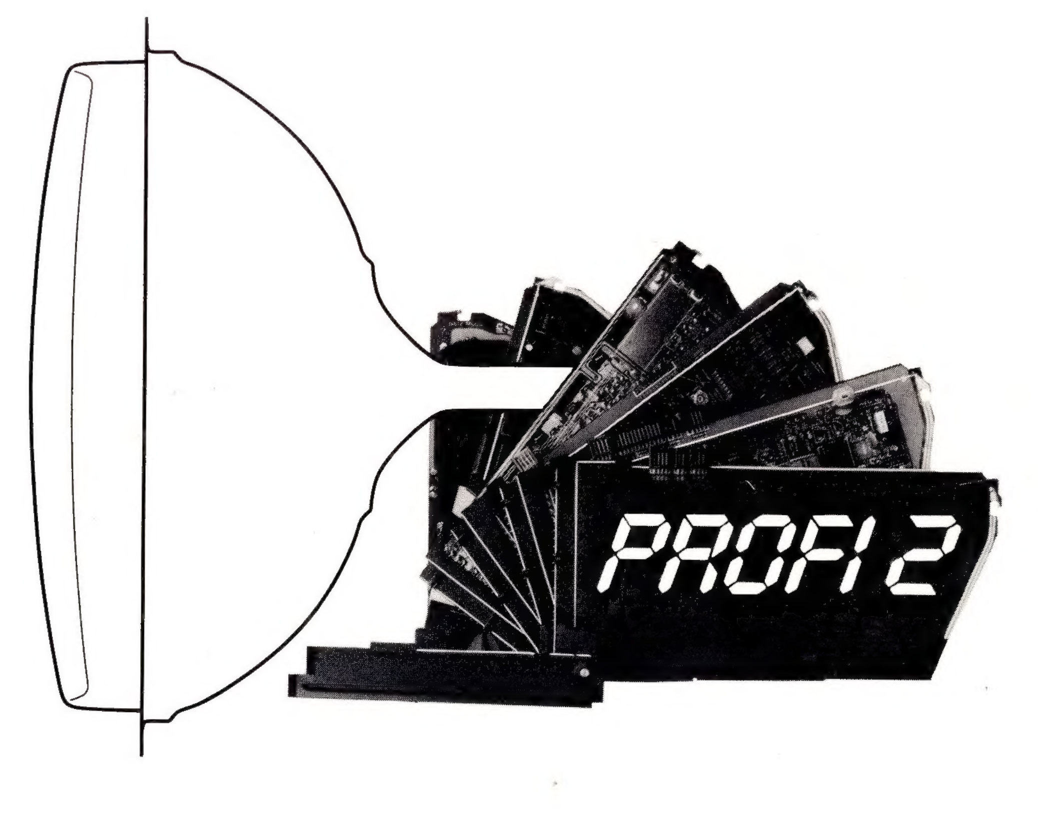
Nakamichi Service-Card

Das einmalige Garantie- und Service-System von Nakamichi:
Jeder Nakamichi-Käufer erhält zusätzlich zur 1-jährigen Vollgarantie auch automatisch seine persönliche Service-Card. Und damit das Recht, seine Geräte zweimal (wann immer er will) auf dem Nakamichi-Audio-NF-Meßplatz kostenlos durchprüfen zu lassen. Fragen Sie Ihren Nakamichi-Fachhändler nach diesem einmaligen Audio-Service von Nakamichi.

IWJ

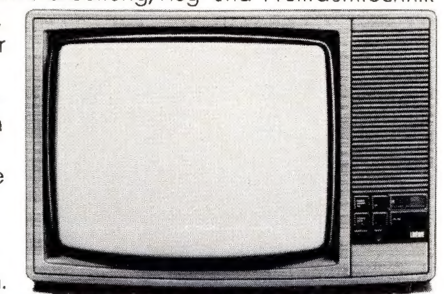






Schließlich haben wir das gleiche. Dazu aber eine ganz neue, patentierte Idee: LOEWE Profi 2: die Technik, die die Zuverlässigkeit von Fernsehern entscheidend steigert.

Wer kühl bleibt, lebt länger:
Das patentierte Loewe Profi 2 Prinzip macht es möglich, Fernseher in bisher nicht erreichter Weise auf maximale Kühlwirkung auszulegen.
Loewe hat erstmals für Fernseher die Baustrukturen aus der Computer- und Nachrichtentechnik eingesetzt und damit den Aufbau von Fernsehgeräten revolutionierend vereinfacht. So wurde es möglich, die gesamte Technik eines Fernsehers in nur sechs gleichgroße, parallel steckbare Großmoduln zu gliedern. Dieses professionelle Bauprinzip, das sonst die Datenverarbeitung, Flug- und Weltraumtechnik überschaubar, funktionssicher und variabel macht, garantiert jetzt jedem Loewe Profi 2 Fernseher eine einzigartige Summe von Vorteilen und Möglichkeiten.



Loewe Profi 2: Die kältere Fernsehtechnik bringt mehr Lebensdauer.
In umfangreichen Luftströmungsversuchen wurde der Aufbau der Moduln im Detail mit dem Ziel optimiert, die bestmögliche Luftzirkulation und die wirksamste Wärmeableitung zu erreichen. Die Moduln stehen senkrecht, die Luft strömt allseitig wie in einem Kamin an ihnen vorbei. Die empfindlichsten Bauteile sind dabei so angeordnet, daß sie im Bereich der günstigsten Kühlwirkung liegen.
Das Risiko, daß ein Loewe Profi 2 einmal streikt, ist entscheidend geringer geworden.
Die Loewe Profi 2 Garantie: Alle Halbleiter sind nur jeweils einer Temperatur ausgesetzt, die um 50° unter der zulässigen Arbeitstemperatur liegt.
Loewe Perfektion hat ihren Preis – aber es lohnt sich immer, etwas mehr in Zuverlässigkeit zu investieren. Wünschen Sie also Ihrem neuen Fernseher nicht nur ein langes Leben. Kaufen Sie zur Sicherheit einen Loewe.

Loewe Profi 2.
Patentierte Technik, die das Risiko halbiert.

LOEWE

Eine Pionier-Tat… von PIONEER. Das Deck CT-F900. Mit Microprocessor.

Der schöne Anfang vom Ende der mechanischen Steuerung in Cassettengeräten.



40 Lichtsegmente. Faszinierend. Nicht nur für Techniker. Vorführen lassen!

Eine Präzisions-Schönheit
der neuen *Dreikopf-Generation.*
Von dem, der einmal die Frontlader einführte
und der viel für die saubere Handhabung
der Cassetten getan hat –
und andere Pionier-Taten
im Cassettengerätebau.
Von PIONEER.

PIONEER

CT-F900. Die Aussteuerungsanzeige hat 40 Lichtsegmente, 20 pro Kanal. Supergenauer digitaler Bandzähler. Funktionsspeicherung: Start, Stop, Repeat – auch in Kombination mit zuschaltbarem Timer. Stufenlos veränderbare Vormagnetisierung. Tipptasten… All die Neuigkeiten für Enthusiasten (die unterscheiden können zwischen einem Bluff und einem Entwicklungssprung in der Cassetten-Deck-Technologie) stehen in dem Prospekt.

An PIONEER-Melchers GmbH,
Schlachte 39/40, 2800 Bremen 1

HS4

Schicken Sie mir umgehend, was ich hier angekreuzt habe.

- [ ] Prospekt CT-F900
- [ ] Das neue PIONEER-Programm
- [ ] Den „Panther"-Prospekt (3 neue HiFi-Systeme)

Name ____________

Straße ____________

Ort ____________

PIONEER

Ein HiFi-Pionier. Weltweit.

Das Hitachi-Prinzip: 3 Köpfe leisten mehr als nur zwei.

D-900 – die Cassetten-Tonbandmaschine mit Fernbedienung und Dreikopfbestückung für separate Funktion Aufnahme/Wiedergabe/Hinterband.







Die Hitachi D-900 Cassetten-Tonbandmaschine weist wie die großen, „klassischen" Geräte eine echte Dreikopfbestückung auf.

Was bedeutet das in der Praxis? Ein separater Ferrit-Löschkopf und 2 elektrisch getrennte Aufnahme- und Wiedergabe-Köpfe in <u>einem</u> Gehäuse garantieren – professionellen Spulenbandmaschinen entsprechend – optimale Spaltbreiten und Hinterbandkontrolle. Die Hinterbandkontrolle ermöglicht Mithören bei Aufnahme.

Ein weiterer wesentlicher Vorteil des Dreikopfbestückungs-Konzeptes ist die erhebliche Verbesserung der Klangqualität. Mit dem D-900 sind professionell ausgewogene Aufnahmen möglich, die selbst Experten voll zufriedenstellen.

Dabei ist die Bedienung denkbar einfach. 7 Kurzhubtasten ermöglichen die Steuerung der Funktionen Aufnahme/Rücklauf/Wiedergabe/Vorlauf/Stop/Pause/Edit. Zusätzlich ist eine Fernbedienung lieferbar. Weitere Vorzüge des D-900: DOLBY-Rauschunterdrückung, Memory-Schalter, zuverlässige Bandlaufwerte, die sich durch extrem niedrige Gleichlaufschwankungen auszeichnen.

<u>Technische Daten des D-900</u>

25–18000 Hz (CrO_2), Signal-Rauschspannungsabstand: 63 dB (DOLBY), Gleichlaufschwankungen: 0,15%. Übersprechdämpfung: über 60 dB, Köpfe: Löschkopf, eingebaute 2-in 1 R/P Ferrit-Köpfe (4 μm Spalt bei Aufnahme. 1,2 μm Spalt bei Wiedergabe), Motor: Elektronisch geregelter DC-Servomotor.

Lassen Sie sich das D-900 und andere Hitachi-Spitzengeräte von Ihrem Fachhändler vorführen oder schreiben Sie direkt an: Hitachi Sales Europa GmbH, Mitglied des dhfi, Kleine Bahnstr. 8, 2000 Hamburg 54. Hitachi Sales Warenhandels-Gesellschaft m.b.H., Kreuzgasse 27, 1180 Wien.

HITACHI

MW179